CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 215

NOVIEMBRE 1967

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

215

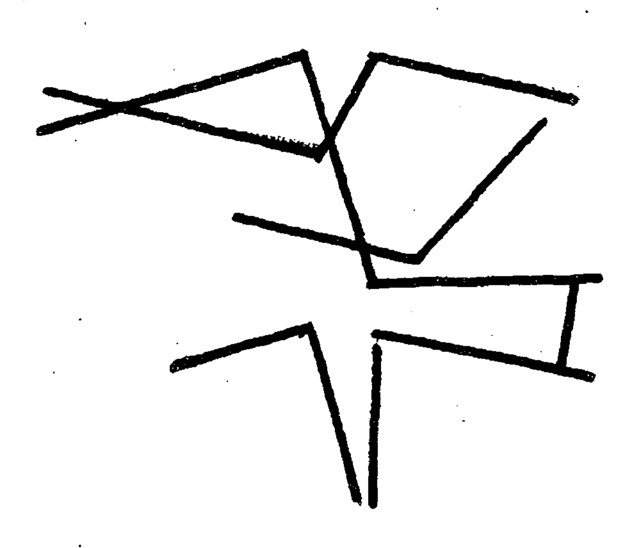
DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600
MADRID

INDICE

NUMERO 215 (NOVIEMBRE DE 1967)

Ilustraciones de PALAZUELO.



ARTE Y PENSAMIENTO

HISTORIA Y LITERATURA

(HACIA CERVANTES)

POR

PAULINO GARAGORRI

En la recalcitrante juventud de sus quintos veinte años, recién estrenados, Américo Castro acaba de publicar un nuevo libro, *Cervantes y los casticismos españoles,* y la renovada tercera edición de otro, *Hacia Cervantes,* ambos, pues, centrados en el «raro inventor» que tan lucidamente ocupa la monarquía de nuestras letras. Es bien sabido que otro libro suyo, *El pensamiento de Cervantes* (1925), es tenido por obra capital para penetrar en profundidad en los designios del autor del *Quijote,* y así lo confirman, una vez más, Marcel Bataillon en su *Erasmo y España* (2.ª edición, ampliada, 1966, p. 784: «el más profundo análisis del pensamiento de Cervantes»), o Helmut Hatzfeld, en *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje* (2.ª edición, ampliada, 1966, p. XI: «entre los estudios ideológicos... va a destacar siempre el libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes,* y sus añadiduras posteriores en *Hacia Cervantes»);* sea ello recordado al lector a quien los argumentos de una u otra autoridad hacen peso (1). Los empeños cervantinos de Castro vienen, pues, de larga fecha, se han continuado sin interrupción y reaparecen ahora, unos intactos y otros corregidos y aumentados a esa «nueva luz» que Castro cree poder proyectar sobre los hechos de la historia española (2).

---

(1) Igualmente, JUAN LUIS ALBORG, en el capítulo «Cervantes», de su valiosa *Historia de la literatura española* (tomo II, Madrid, 1967, p. 189), tras recordar las interpretaciones de Unamuno, Ramón y Cajal, Bonilla, Ortega, Madariaga, Maeztu, escribe: «La auténtica innovación que aporta la crítica de nuestros días puede considerarse iniciada por el libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes.* Creemos que en este libro por primera vez se aborda a un mismo tiempo el estudio del contenido de la obra cervantina —no mediante aventuradas intuiciones, sino con rigurosa constatación textual— y lo que era aún más insólito: problemas estéticos que afectan a la génesis, composición y estructura de la novela; quiere decirse que se estudia el *Quijote* como creación de arte, con razones... Esta consideración estética de la novela que trata de comprenderla y valorarla como tal, y que lleva implicadas cuestiones fundamentales sobre la intencionalidad y conciencia creadora del novelista, ha sido ampliada en otros (posteriores) trabajos del mismo autor sobre el *Quijote,* que repetidamente hemos citado». Sin embargo, en algún caso, temo que Alborg no se compenetra con las interpretaciones de Castro; por ejemplo, cuando conjunta lo que denomina su «experiencialismo» con el «voluntarismo» de Unamuno (p. 176, nota): olvida que frecuentemente *Duo si idem dicunt non est idem.*

(2) Los estudios contenidos en los citados libros abarcan desde «Cervantes y Pirandello» de 1924, hasta «Cervantes y el "Quijote" a nueva luz», de reciente

Porque de eso se trata: de la historia de los españoles, uno de los cuales fue Miguel de Cervantes, quien, por ventura, nos dejó muchos testimonios de su paseo por este mundo. Unos de su mano, otros de pluma ajena, todos son huella de su vida fungible. Para entender esa vida —esa vida y las actuaciones en que se fue realizando— sólo hay un camino seguro, aunque de nada fácil recorrido: la reviviscencia de cómo fue vivida por el propio Cervantes. La empresa de Américo Castro —en la que el tema cervantino es un ejemplo— es tan ardua que los malentendidos que suscita parecen inevitables (y me refiero sólo, claro es, a los que sean intelectuales). Sus primeros trabajos se situaban en la historia de la literatura, pero los ulteriores le han llevado a la compañía de los que suelen llamarse, sin más, historiadores. El cambiar de opinión —se dice— es de sabios, pero de hecho el que lo hace suele sufrir el desvío de todos. Es posible que a los estudiosos de la literatura les parezca Castro un desertor y a los historiadores un intruso, porque la *vis inertiae* actúa sobre muchos caletres con la misma violencia que en los cuerpos más densos. Yo sospecho que el terreno al que sus averiguaciones han avecinado a Castro es más bien el hoy ocupado por la filosofía a la altura de nuestro tiempo; es decir, el de la vida humana y sus operaciones, entendida como realidad radical, en los términos de Ortega. Pero no es esa sustancial cuestión ahora mi tema, sino tan sólo una confrontación que lleva hacia ella: la de literatos e historiadores, entre Historia y Literatura.

Los historiadores intentan explícitamente *hacer* Historia. Pero en el nivel de la cultura contemporánea, el propósito mismo se ha vuelto sobremanera problemático. Al parecer, si se pretende, a conciencia, el elaborar la historia *de algo*, entonces la tarea parece obvia: el propósito será el hacer la Historia de la Política, o de la Arquitectura, o de la Filosofía, o de la Física, de la Economía, etc. Si aquello de que se hace la Historia es una «materia» definida, el hacer su historia lo será igualmente. Sin embargo, la actual madurez de la «conciencia histórica» hace ostensible la parcialidad de esas historias. Su carácter parcial no las desvirtúa; por el contrario, permitirá situarlas mejor, pero como piezas de un todo, e insubsistentes, incluso, en rigor, ininteligibles por sí mismas. La investigación resulta así por fuerza una tarea interdisciplinaria, y la creciente boga de la perspectiva sociológica obedece a que sólo ella parece integrar a las restantes. Sin embargo, la «sociedad» es siempre la de algún grupo humano, con un nombre propio y colectivo,

---

fecha, pasando por «Cervantes y la inquisición» de 1930, «Erasmo en tiempo de Cervantes» de 1931, «Los prólogos al "Quijote"» de 1941, «La estructura del "Quijote"», «La palabra escrita y el "Quijote"», «"El celoso extremeño", de Cervantes», los tres de 1947; «La ejemplaridad de las novelas cervantinas» de 1948 y «El cómo y el porqué de Cide Hamete Benengeli» de 1956.

al que, en cada caso, los historiadores suelen referirse de continuo, aunque sin jamás precisarlo debidamente. Sobre este capital problema, Ortega hubiese querido redactar unas lecciones «metodológicas», a las que llamaría «Los lacedemonios», por la razón autobiográfica de que leyendo a Tucídides, «leyéndolo como es debido, por tanto, esforzándome —escribe— en entender el sentido estricto de sus palabras me irritaba, no obstante, verle decir una y otra vez *oí lakedaimónioi,* los lacedemonios (esto es, los espartanos) hicieron entonces tal cosa, o bien pensaban o sentían, etc. ¿Quiénes son los lacedemonios?, me preguntaba yo. ¿Qué había estrictamente en la mente de Tucídides cuando decía los lacedemonios?» *(O. C.,* IX, 241). Pues precisamente a ese organismo colectivo, de radio variable —los vascongados, los españoles, los europeos, los occidentales, los de una cierta época o en su entera continuidad—, es al que van atribuidos los hechos que el historiador del tema «x» investigá y enuncia. Y es claro que tales «hechos», a cuya comprensión se aspira, no son sucesos mecánicos, como la abstracta conjunción de unos astros que provoca un eclipse sobre la tierra, sino el modo singular, único, como el «hecho» en cuestión fue experimentado por los miembros —uno o varios, un «quien» o un «nosotros», pero en inevitable interacción— de esa colectividad determinada.

Por lo que hace al término *españoles,* es sabido que, al parecer, no se forja en el «interior», sino que es un provenzalismo (Paul Aebischer: «El étnico "español", un provenzalismo en castellano», en *Estudios de toponimia y lexicografía románicas,* Barcelona, 1948), que luego penetra es Castilla y cuya generalización será, naturalmente, lenta y quizá sólo popularmente plena tras el nacionalismo anejo al constitucionalismo político. Aunque lo esencial no es, ciertamente, la historia del uso del vocablo, sino la de la vivencia experimentada por quienes se sentían englobados por él. En ese complejo proceso, los hoy llamados portugueses tienen un papel singular, y así, por ejemplo, en relación con un armisticio entre Francia y Portugal con ocasión de la guerra de sucesión española, todavía en 1712, los mandatarios portugueses se negaron a que nuestro país figurase con el nombre de España, en el que se sentían incluidos, sino el de Castilla (Salvador de Madariaga: *Memorias de un federalista.* Buenos Aires, 1967, p. 49). El mejor recurso para salvar la constante confusión que introducen los gentilicios sería que el historiador se atuviese a denominar a las colectividades de que esté, en cada caso, tratando, en la forma en que lo hacían, respecto de sí mismas, esas comunidades humanas en cada una de las épocas sucesivas de su continuidad.

Ahora bien, de esos hechos, cuya actualidad ejecutiva se ha desvanecido y que son irrepetibles, nos quedan reliquias. De los «hechos»

históricos nos hablan sólo sus persistentes testimonios: lápidas, pactos, relatos, memorias y también la creación literaria producida en aquel tiempo. Nunca se ha negado que los testimonios artísticamente literarios fuesen «documentos» de su tiempo, pero el historiador «serio» con frecuencia los ha menospreciado. ¿Qué vale una novela ante los términos en que se concierta un tratado? Y así, por ejemplo, un ilustre antagonista de Castro, Sánchez Albornoz, le ha advertido que: «Esa devoción por las cuestiones lingüístico-literarias le lleva, por ejemplo, a destacar la aparición del tipo del pelmazo en las letras castellanas, en los *Proverbios* de Don Sem Tob y a no prestar atención a la crisis de los municipios y de las Cortes de Castilla, que tenía lugar por entonces, crisis mucho más decisiva como creadora y como exponente de la contextura vital española» (3). Pero situándonos en la perspectiva que dejo apuntada, no cabe establecer jerarquía entre los diversos «testimonios» por una razón que no sea la de su superior valor en cuanto iluminación del «quien» o del «nosotros» de las historias. Y sospecho que el valor documental que, aparte sus otras calidades, va a reconocerse en las obras literarias, se halla en notable alza; las investigaciones y tesis de Castro son buena prueba de ello, y desde hace muchos años. Pues en 1924 escribía: «Hondos problemas de orden racional y moral se descubren a través de sus andanzas [las de los personajes de la novela *Don Quijote*]. Lo estético no agota el valor de estas creaciones, densas de espíritu, cargadas de temas que en su época poseen vida y sentido, incluso fuera del dominio puramente artístico. El miedo al esoterismo ha reducido de tal modo el ámbito de Cervantes que aún observaciones bastante sencillas están por hacer. Porque en todo esto no hay misterios de ninguna clase, sino meras conexiones históricas. Parece mentira que se juzgue lícito establecer relaciones entre la lengua de Cervantes y la de otros documentos de la época y que en cambio se juzgue impertinente averiguar la paridad que pueda haber entre su alfabeto ideal y el de las gentes de su tiempo» (en «Cervantes, pensador», *Revista de Occidente,* noviembre 1924). Y en perfecta continuidad de propósito, enriqueciendo sus temas y logrando suscitar inesperadas novedades, la labor de Castro de entonces a la fecha no ha hecho sino intentar cumplir ese programa. Y con singular continuidad, según al comienzo dejo señalado, en torno a Cervantes y sus criaturas.

(3) En *Españoles ante la historia,* Buenos Aires, 1958, p. 249. En otro lugar he escrito, y perdóneseme el reiterarlo, que en la penosa y fructuosa polémica que ha enfrentado a estos dos maestros «los contendientes aciertan más en lo que afirman, de acuerdo con sus propios conocimientos e intuiciones, que en lo que reprochan a su oponente, al que, a veces prestan, con vehemencia excesiva, lo que no se halla tan claramente en sus páginas», después de su distanciamiento (en «El sujeto de la historia. En torno a la tarea desmitificadora de Américo Castro», reimpreso en *Ejercicios intelectuales,* Madrid, 1967, p. 129).

El interés de su obra y de esta perspectiva es obvio, y Sánchez Albornoz, en el mismo estudio antes citado, escribe: Castro «ha elegido un exacto punto de partida, del que todos debemos arrancar en adelante si queremos comprender y explicarnos la historia española» (página 232); y a la vez, subraya su coincidencia con otros métodos: «No puede dejar de ser tenida en cuenta... su insinuación de que es forzoso contemplar el avanzar histórico de los peninsulares desde el punto de mira de lo que Ortega llamaría la razón vital» *(ibidem).* Estos juicios no pueden sorprender en quien merecería de Menéndez Pidal que, refiriéndose a sus admirables «Estampas de la vida en León durante el siglo x», afirmase, en máximo elogio, que era «una obra de fino arte novelesco y de sólida ciencia histórica» *(Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia el 28 de febrero de 1926,* Madrid, 1926; página 215). Pues la literatura no sólo como fuente, sino aun como forma del riguroso conocimiento, es elemento que perfecciona a su cabal formulación.

Ciertamente que el esoterismo, en mentes livianas, conduce a gravísimos riesgos, pero el propósito de Castro, según dice en la cita transcrita, no es desentrañar «misterios de ninguna clase, sino meras conexiones históricas». Un ejemplo es su nueva iluminación de la enigmática y comentadísima afirmación de que el alimento de Alonso Quijano en los sábados eran «duelos y quebrantos». La expresión en el habla del tiempo significaba el plato de huevos con torreznos. Ello era cosa sabida por los primeros traductores, y hoy justificada al cabo de las más desviadas e ingeniosas interpretaciones; pero la hipótesis de Castro se refiere a el porqué de la sinonimia, no al dato de la misma, y consiste en la verosímil conjetura (pues, en rigor, a menos que resucite un español coetáneo, no cabe pasar de verosimilitudes mayores o menores) de que la frase revele la vivencia de un «cristiano nuevo» (4), como también ocurre en tantos otros rasgos erasmistas de la pluma

(4) Sobre la larga y complicada historia de las interpretaciones de la expresión «duelos y quebrantos», véase la «Nueva edición crítica» del *Quijote,* por Rodríguez Marín, tomo I, Madrid, 1947, pp. 76/77, y tomo IX, Madrid, 1949, pp. 85 a 115, donde queda comprobada la sinonimia entre «duelos y quebrantos» y «huevos con torreznos». La nueva luz que Castro proyecta consiste en tener en cuenta la significativa tocinofobia que ha rastreado en tantos otros textos. Un curioso testimonio relativamente afín de semejantes tensiones, y que las confirma, aparece en la «Autobiografía» de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien escribía en 1839: «Decían que yo era atea, y la prueba que daban era que leía las obras de Rousseau, y que me habían visto comer con manteca un viernes» (en *La Avellaneda. Autobiografía y cartas,* por Lorenzo Cruz de Fuentes, Madrid, 2.ª edición, 1914, p. 72). Quiero señalar que la hipótesis de Castro, que me parece verosímil, lo es en mayor grado que la *única* otra hipótesis que conozco, la adelantada por Rodríguez Marín (por asociación y oposición a «La merced de Dios»; *Ibidem,* páginas 100-101), pues a pesar de que sobre los «duelos y quebrantos» cervantinos se han gastado toneles de tinta, lo han sido para precisar qué significa la expresión

de Cervantes, según desde Menéndez y Pelayo hasta Marcel Bataillon, se viene justificando (5).

Hacer historia, es decir, interpretar y revivir un testimonio, es tarea que envuelve mayores peligros cuando ofrece aparente claridad que cuando ocurre lo contrario, pues, en verdad, no hay peor anteojera y limitación que el pensar ingenuamente que es inequívoco lo que se nos enfrenta. Los textos diplomáticos o jurídicos, por ejemplo, por su aparente y deliberada precisión *parecen* claros, y en cambio, versos o novelas, por su notoria implicitud, resultan oscuros cuando se intenta penetrar más allá del sobrehaz, hacia las intenciones. Ahora bien, esta ambigüedad, al obligarnos a leer entre líneas, puede conducirnos a más hondas realidades. Si al hacer historia se pretende, como fuera debido, entender desde dentro las acciones pretéritas, sospecho que los testimonios literarios pueden llegar a ser el óptimo contraste para alcanzar el «querer decir», interior y tácito tras «lo dicho». Entender al sujeto de la historia, al *quien* o al *nosotros* del que se trate, no puede ser menos (y aun debe ser más) que compenetrarse con lo que se «quiso decir» en ese testimonio. Así, por ejemplo, en este caso cervantino que encuentro en Valera.

Don Juan Valera leyó el 25 de septiembre de 1864, y ante la Real Academia de la Lengua, un discurso «Sobre "el Quijote" y sobre las

---

mas nada para entender el porqué de su convencional significado, que es lo más interesante e importante, pues sólo ello nos lleva a la vivencia, más allá del abstracto y literal significado.

Un poeta y converso del siglo XV, Antonio Montoro, «ropero», es decir, sastre de oficio, se lamentaba de su inflexible destino, en estos versos, en los que al enumerar los duelos y quebrantos de su triste vida, resultan extrañamente ensartados torreznos y santiguamientos...

> «Oh Ropero amargo, triste / que no sientes tu dolor!
> Setenta años que naciste / y en todos siempre dixiste
> *Inviolata permansiste!* / y nunca juré al Criador.
> Hice el Credo y adorar, / ollas de tocino grueso,
> Torreznos a medio asar, / oír misas y rezar,
> Santiguar y persignar, / y nunca pude matar
> Este rastro de confeso / ....
> .... / Adorando a Dios y hombre
> Por muy alto Señor mío, / por do mi culpa se escombre
> No pude perder el nombre / de viejo puto y judío.»

(Antonio Domínguez Ortiz: *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna,* Madrid, 1955, p. 157).

(5) Véase el capítulo «El erasmismo de Cervantes» en la nueva edición, al comienzo aludida, del gran libro de MARCEL BATAILLON: *Erasmo y España.* Pero conviene reconocer que Menéndez y Pelayo fue—que yo sepa—el primero en destacarlo y, con más sentido histórico que quienes ingenuamente aproximaban a Cervantes al libre pensamiento del XIX, señalar que la «filiación» de Cervantes procede de «la influencia latente pero siempre viva, de aquel grupo erasmista, libre, mordaz y agudo, que fue tan poderoso en España, y que arrastró a los mayores ingenios de la corte del Emperador» (en su discurso de 1905 sobre la «Cultura literaria de Cervantes», recogido en *Estudios de crítica literaria,* cuarta serie, Madrid, 1907, p. 15). Sorprende, tanto que quizá sea error de traducción, que Bataillon (obra y edición citada, p. 784) diga que «la pista del erasmismo [fue] negligentemente indicada por Menéndez y Pelayo» cuando resulta tan taxativa como queda citado.

diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo» (en *Obras completas,* volumen III, Madrid, 1958; 3.ª edición), muy conocido y... mal leído. El propio Castro, en su citado estudio de 1924, le achaca que, como otros críticos sesudos, «por miedo a escurrirse», considera que «en Cervantes no pasa nada. Es un hombre de su tiempo, piensa como todos y escribió una novela sumamente divertida»; Valera, concluye Castro, «se rió» de quienes no se resignaban a «esa vulgaridad de pensamiento en Cervantes» (p. 217). Pero esto se ha podido venir afirmando por dejarse llevar de las apariencias y no advertir la riqueza de ese discurso, que contiene penetrantes y entonces atrevidas afirmaciones, pero cuidadosamente enmascaradas por una constante mecedura en sus términos. Se afirma en el que «España—en tiempo de Cervantes—había hecho la causa de la religión su propia causa; había identificado su destino con el triunfo de nuestra santa fe... Este modo de nacionalizar el catolicismo tenía algo de gentílico y más aún de judaico: fue un error que vino a convertir, en España más que en parte alguna, a la religión en instrumento de la política; pero fue un error sublime, que si bien nos hizo singularmente aborrecedores y aborrecidos del extranjero y conspiró a nuestra decadencia, colocó a España, durante cerca de dos siglos, a la cabeza del mundo...» El vaivén del párrafo es patente, y, por cierto, se califica en él de judaico al catolicismo nacional español, lo que, predispuestos por la insistencia de Castro en la importancia de la simbiosis de las tres religiones—cristiana, mahometana y mosaica—para nuestro destino, es fácil observar que fue reconocido una y otra vez por los conocedores de nuestra historia.

Mas para advertir lo que tienen de excipiente—como los fármacos—las insistentes cantilenas que brotan en la prosa de Valera, su propia correspondencia nos ha franqueado la clave segura. En fecha poco anterior a ese discurso, escribía Valera a su sobrino Salvador Valera: «Tú sabes de filosofía, pero tienes cierta candidez primitiva que debes ir perdiendo. Yo creo que los artículos más *impíos* del tomo [se refiere Valera a sus *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días,* entonces recién publicados] son los que te chocan por demasiado teológicos: los artículos contra Castelar. Todos aquellos misticismos y teologías no son más que para despojar a la religión católica de toda influencia en la civilización y en los destinos humanos positivos, reduciéndola a una cosa excelente para los que quieran irse al Cielo por el camino derecho. Esto es achicar la religión y convertirla en una inutilidad para todo lo grande, activo y enérgico de la vida de las naciones, del arte, de la política, de la ciencia y de la economía social. ¿Cómo quieres tú que en España, sin inutilizarme para todo y para siempre, hubiera yo podido decir tales cosas sin velarlas con

reticencia e ironía?» (Cirus De Coster: *Correspondencia de D. Juan Valera,* Madrid, 1956; p. 28). Pero la reticencia e ironías en toda su disertación sobre el *Quijote* son tales que rozan, al parecer, la burla para con el oyente, y por ello me sorprende que no hayan sido destacadas. Pues se pueden extraer del discurso numerosos pasajes, en los que con gran tino destaca juicios que revelan, en el pensamiento de Cervantes, una aguda capacidad crítica y reformista, pero a la vez los excusa con ineficaz cautela. Como en estos casos: reconoce que los textos de Cervantes son prueba «de la feroz anarquía y espantoso desorden de aquellos buenos tiempos» (p. 1079; observe el lector el «buenos» que ahí se cuela), pero agrega que «Cervantes no podía sospecharlo» (p. 1080); después de recordar que Don Quijote apostrofa «a los monjes benitos, aun después de afirmar ellos que lo eran: "Ya os conozco fementida canalla", palabras con que Ariosto, con intento franco y deliberado, califica también a todos los frailes», prosigue: «Sin duda, Cervantes, *sin querer* (el subrayado es mío), censura a los vicios del clero...» (p. 1081); más adelante afirma Valera: «Bien persuadido estoy, pues no puede ser más claro, de que el capítulo LXIX de la segunda parte del *Quijote* contiene una parodia del modo de proceder la Inquisición y de los autos de fe. Pero ni Cervantes cayó en que aquello podía pasar por burla...» (p. 1082); y hacia el final de su oración, remata Valera: «Todo esto repito que lo sentía Cervantes, aunque no se lo explicaba. Si alguna oculta sabiduría hay en su libro, me parece que es esta sola» (p. 1086). En fin, que Valera se valía del ratimago de hacer pasar a Cervantes por tonto para él poder pasarse de listo. Pero toda esta hipocresía, y el citado párrafo de la carta de Valera a su sobrino lo declara, es una «heroica hipocresía» (por decirlo en los términos con que Ortega calificaba al caso de Cervantes, en *O. C.,* volumen I, p. 367) y, en suma, por ello la he recordado, buena prueba de que para hacer historia con la precisión debida es absolutamente indispensable osar y saber leer entre líneas, pues sólo así obtendremos el oportuno conocimiento *exacto:* en este caso, lo que, bajo las apariencias, en rigor, Valera «quería decir»; cuando hablaba en la Real Academia a sus notables colegas, entre los que, sin duda, algunos conocerían las reglas del juego.

Ahora bien, tanto lo que Valera «quería decir» como lo que, quizá sus oyentes «sobreentendían», no consta, explícito, en ningún tratado ni documento diplomático o administrativo, y, sin embargo, es precisamente en ese nivel de la vida como realidad radical en el que se apoya, transcurre y edifica el curso de las acciones y de las decisiones de los hombres. Por ello estimo que el «método» de Castro, el leer entre líneas en busca de supuestos, de convicciones que por sabidas se

callan, a través, preferentemente, de los documentos literarios, es una esencial operación para alcanzar el sujeto de la historia: la vida humana y sus auténticas significaciones, en un tiempo dado y en el curso de los tiempos (6).

Una notable prueba de las posibilidades de sus métodos resulta de lo ocurrido a Castro con el caso de Luis Vives, uno de los más

(6) Agustín G. de Amezúa, docto cervantista y escritor de muy discreta pluma, ha negado profusamente la hipocresía de Cervantes, pero ocurre que la imprudente simplicidad de sus presuposiciones le hace juzgarla incompatible —según escribe— con el «Cervantes honrado y noble que todos conocemos» *(Cervantes, creador de la novela corta española,* tomo I, Madrid, 1956, p. 135). Amezúa llegaba, en sus páginas, a estos extremos: Cuando Don Quijote se interna en Sierra Morena, y se dispone a hacer penitencia y entregarse al rezo advierte que carece de rosario, «En esto —escribe Cervantes— le vino al pensamiento cómo le haría, y fue que rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y dióle once ñudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías» (I, cap. 26). Así consta en la edición príncipe, mas en la de Cuesta, de 1608, y la mayor parte de las posteriores la han seguido, se sustituyó lo citado por: «Y sirviéronle de rosario unas agallas grandes de un alcornoque, que ensartó, de que hizo un diez». Pues bien, Amezúa agrega este sincero y romo comentario: cuando Don Quijote echa de menos el rosario «su falta, pues, oblígale a hacerse uno. En su primera redacción se sirve para ello de las faldas de su camisa; pero luego, al publicarse el libro, advierte Cervantes que esta forma de fabricarlo podía tomarse a irreverencia, y entonces la altera del modo dicho. Mas, cuando redactó su primera versión de este episodio, ¿hubo en él propósito, intento deliberado de burlarse de esta devoción mariana, tan practicada entonces por los españoles, utilizando una prenda tan íntima y seguramente nada limpia como la camisa del andante caballero? La corrección inmediata por Cervantes o consentida por él parece dar a entender que no, que fue un descuido *involuntario* de su pluma (el subrayado es mío), que no pensó que pudiera tomarse a mala parte y en menosprecio de esta práctica religiosa, bendecida y tan recomendada por la Iglesia» *(Ibidem,* p. 170).

Con razonamientos igualmente simples impugna prolijamente Amezúa, en su largo estudio, el erasmismo de Cervantes, y, al parecer, olvida la cita de Menéndez Pelayo que antes recordé. Pero quiero, a la vez, reconocer que en el análisis de las huellas de Erasmo en Cervantes también se ha llegado, aunque con opuesta intención, a afirmaciones inconsistentes. Antonio Vilanova publicó un libro sobre *Erasmo y Cervantes* (Barcelona, 1949), que no he obtenido, y en el que, al parecer, rastrea influencias, pero, en su aportación al volumen colectivo *Collected Studies in honour of Americo Castro's 80th year* (Oxford, 1965), «La Moria de Erasmo y el prólogo del Quijote», puntualiza nueve precisas coincidencias entre esos textos ninguna de las cuales resiste, a mi modesto juicio, una desapasionada reflexión. Permítaseme aludir a una: el por qué Cervantes se dice «padrastro del Quijote». «Es casi seguro que Cervantes, al afirmar[lo]... —escribe Vilanova— tuvo presente una idea de Plinio *(Historia Natural,* VII, I), muy divulgada por el humanismo del Renacimiento y recogida en el siguiente pasaje de la *Moria,* de Erasmo, que le confirió burlescamente un nuevo sentido...» (p. 425). Sospecho que la putativa paternidad que se atribuye Cervantes procede de muy otras motivaciones, y por cierto que muchísimo más complejas y menos mecánicas. Me refiero a la estructura pirandelliana, *avant la lettre,* de la composición del *Quijote,* al «distanciamiento» —por decirlo en términos brechtianos, aún más actuales— que se toma Cervantes con sus personajes, y a los involucrados juegos de introducir lo novelesco como tal en el tejido de lo que ya es novela, sin perjuicio de dar a ésta por historia real, y en la que, para colmo, los personajes de ficción reflexionan sobre el autor que va estampando la fábula de sus propias aventuras inacabadas; así lo hacen Don Quijote y Sancho, y también Ginés de Pasamonte. Pero, sin asomarnos siquiera a este gran tema, y a los logros obtenidos por Cervantes, sin duda que por inspiración y también por cálculo felizmente trenzados, quiero recordar que al final del cap. VIII (1.ª parte) se apoda Cervantes a sí mismo de «segundo autor desta obra», y creo que por las mismas razones que ahí se trans-

egregios españoles de todos los tiempos. Partiendo de la mera lectura de sus escritos, observando afirmaciones y ausencias y tonalidades de su actitud, adelantaba Castro la firme sospecha de su linaje semita (en *España en su Historia,* Buenos Aires, 1948), orientado por la nueva perspectiva a que le habían conducido sus averiguaciones: «Su religiosidad y estoicismo ultrapasados, su mordaz agresividad, su pesimismo y su melancolía —concluye Castro— son rasgos todos ellos que adquieren sentido dentro del género "hombre-hispano-judaico", lo mismo que las formas de un estilo artístico se incluyen dentro de la tradición de su género literario» (p. 684). Pero incluso Antonio Domínguez Ortiz, autor de un notable estudio sobre *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna,* antes citado, y que a juzgar por su motivación (que declara en sus «Palabras preliminares»), debiera hallarse más sensibilizado, no lo estima verosímil (p. 164). Mas luego ha sobrevenido la confirmación documental publicada en el libro *Procesos inquisitoriales contra la familia judía de Juan Luis Vives* (Madrid, 1964), editados por Miguel de la Pinta Llorente (O. S. A.) y José María de Palacio (por indirecta incitación de Américo Castro), en cuyas páginas se confirma que Juan Luis Vives (prototipo de filósofo *español* para un Menéndez y Pelayo) era de linaje de judaizantes por todos los cuatro costados (como su mujer, con la que casó en Brujas, lo era de conversos), y que, por tanto, se impone una reconsideración de su biografía y de sus ideas y creencias. Ni que decir tiene que para quienes estiman que los hispanohebreos, como los hispanoárabes, los hispanocristianos, los hispanocatólicos y los hispanos no avenidos con ninguna religión positiva son no menos españoles unos que otros, la noticia —un terremoto para otros— no tiene por qué suscitar la menor inquietud.

Lo que estas revelaciones sí aportan es una durísima acusación a la Inquisición española de entonces: juzga José María de Palacio,

---

parentan (que sería impertinente analizar aquí) se califica en el Prólogo de «padrastro del Quijote». Por otra parte, influencia o coincidencia, es claro que el *Elogio de la locura* y *Don Quijote* pertenecen a una misma familia de inspiración, aunque vertida por el canal de muy diferentes personalidades.

Y perdóneseme agregar todavía a estos apuntes con profusión anotados, por último y al texto en galeradas, este dato. La casualidad me hace encontrar, en un puesto de libros viejos, un ejemplar de la colección de ensayos publicada por Valera, donde por primera vez se edita su discurso sobre el *Quijote.* Lleva el libro un prologuillo (no reproducido en las *Obras completas),* en el que Valera dice: «Tal vez hay obrillas en esta colección que son lo mejor que yo he escrito en mi vida, y desde luego lo es, en mi sentir, mi discurso sobre el *Quijote.* El solo, anotándole como fácilmente pudiera hacerse, formaría un tomo de lectura. Prefiero, no obstante, que cada lector le anote por sí, a fin de que el discurso no pierda el mérito de espontáneo y conciso» *(Disertaciones y juicios literarios,* Madrid, 1878, p. VI). No se piense, pues, que solicito sus textos en busca de segundas intenciones cuando tan claramente Valera se vale de estos gestos retóricos para prevenir la curiosidad del buen entendedor.

quien parece conocer bien el paño, que abrasado en la hoguera el padre del filósofo en 1524, la razón que determinó el proceso a su madre en 1528-30 (la cual, fallecida en 1508, resultó póstumamente condenada a que sus huesos fuesen exhumados y también quemados), «sólo podía tener como finalidad práctica la incautación de sus bienes...!»; rapacidad que más parecería judaica —según el tópico— que propia de tan teológicos tribunales. Y, por otra parte, aportan nuevos y sustanciales problemas a plantearse en la interpretación de la compleja personalidad de Juan Luis Vives, que se torna aún más enigmática y replegada, y sobre el alcance de sus juicios y doctrinas.

Refiriéndose a Diego Velázquez, escribió Ortega sagazmente que bajo sus apáticas apariencias vivió un luchador inflexible (*O. C.*, VIII, 503), pero se engañó en cambio respecto a Vives. Las penetrantes páginas que le consagró requieren ser rectificadas desde la esencial advertencia de que, en mayor grado, bajo la cotidianidad de sus laboriosas jornadas también ocultó Vives una existencia superlativamente dramática (a las cremaciones citadas añádase la de su tía —política— Castellana Vives con su hijo Miguel en 1501, y la de sus tíos —carnales— Leonor en 1513 y Jerónimo en 1534, para representarnos la tremebunda y humeante estela familiar del pacífico humanista ahora descubierta) (7).

La negativa de Vives a aceptar la sucesión de Nebrija en la cátedra de Alcalá, pese a las instancias de Juan de Vergara, notorio erasmista y buen amigo suyo, y a la solicitud tan deferente del Claustro de la misma —suceso crucial en su biografía—, resultaba, por ejemplo, inexplicable. Mas ahora, aproximando esas fechas —1522— y las malísimas noticias que debieron llegarle de Valencia, es harto probable que ellas le forzaran a rehusar el arriesgarse a tornar a España. Sus cartas a Francisco Cranevelt son reveladoras. Lorenzo Riber, que las tradujo e incluyó al final de su edición de *Obras completas* (Madrid, dos volúmenes, 1947 y 1948), cuando llega a esos textos al cabo de traducir toda

(7) Sería por cierto distracción excesiva que el lector experimentase la vanidad de no pertenecer a aquellos feroces tiempos: por ejemplo, cuatro hermanas de Sigmund Freud, por su linaje judío, fueron asesinadas en reciente fecha. (Véase el *Epistolario* de S. Freud, Madrid, 1963, p. 504). El interés del estudio de Ortega acerca de Vives (*O. C.*, IX) permanece, sin embargo, casi entero, pues sus valores residen, fundamentalmente, en el método de sus interpretaciones. Por ello, las varias biografías que Ortega dibujó son convincentes y parecen acertadas: porque son rigurosamente verosímiles, pues nos ofrecen algo que, en efecto, responde al argumento de una posible vida; aunque sus hipótesis puedan juzgarse erradas. En mi libro *Velázquez y la imagen de la existencia* (en preparación) espero hacerlo ver en algún caso. Partes del mismo he adelantado en las páginas de esta revista, «La apotheosis de unas hilanderas», n.º 132, diciembre 1960, y «La vocación de Velázquez», n.º 140, agosto 1961; otras, «El estilo vital de Velázquez», en *Cuadernos*, París, n.º 46, enero, 1961; «Unas hilanderas musicales», en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 74, abril 1961, y «Etimologías y etimografías», en *Insula*, n.º 169, diciembre 1960.

la obra del filósofo, no puede ocultar, aunque la rebaja, su perplejidad: «En este valioso epistolario —escribe— aparece un Vives no sustancialmente distinto del que muestran sus obras, pero con algunos toques enérgicos como de aguafuerte» (II, p. 1739). Lo que ocurre es que ha desaparecido la hipocresía (también heroica), y eso que la factura del texto sigue atenuando la sinceridad al expresarse siempre con retóricas de humanista y además en griego, para mayor *claridad*, cuando es más peligrosamente espontáneo; por ejemplo, cuando se refiere al *sacco di Roma* (16,VIII,1527). El 2 de diciembre de 1524 —recuérdese la fecha antes citada y el tiempo que tardarían las misivas desde España en mano segura— dice a Cranevelt: «Mis asuntos de España son tristísimos... Aun en el momento de escribir esto, llegóme la noticia de la muerte de un tío mío muy amado, que cuidaba de nuestra casa con diligencia no menor que la suya propia» (p. 1762), pero hoy sabemos que en ese tiempo no falleció ningún tío suyo sino que su padre fue relajado y quemado (8). Es, pues, forzoso leer entre líneas, incluso en cartas privadas.

No hay que decir, aunque lo digo por si acaso, que tales investigaciones han de complementarse con las otras tradicionales, y verter todas en una comprensión que las integre en una historia total, sin adjetivos, cuya elaboración es la meta de la «conciencia histórica» de nuestros días, y de la que aún no existe ningún granado ejemplo, pero sí, y es mucho, la razonada pretensión de edificarla.

Las páginas de Castro que motivan este apunte versan concretamente sobre Cervantes a través del legado de sus escritos. Pero su más propio y ambicioso propósito es, sin duda, el ir contribuyendo a la construcción de esa posible historia, en lo que hace al «nosotros» de los españoles, sobre la que el maestro Menéndez Pidal —su concepto de «estado latente» se funda en la conciencia colectiva *viviente*— y su escuela han adelantado tan logrados trabajos. Es obvio que la novedad

(8) Sorprende que Miguel de la Pinta Llorente (O. S. A.) y José María de Palacio se refieran a ese epistolario exclusivamente por la cita que del mismo publicó Américo Castro en *La realidad histórica de España* (México, 1954, p. 551). El P. Miguel de la Pinta incluso no lee bien la cita de Castro (obra citada, p. 31) y parece atribuir a Vives una interpolación de Castro, a su vez, un tanto compleja: la Fortuna a que Vives se refiere en esa y en otras cartas es el concepto que a ese término corresponde en un humanista como él, la cual, en un momento determinado y especialmente funesto puede verse representada por la faz de la Inquisición española, pero en accidental coincidencia. Precisamente, la reiteración y ambigüedad con que la «Fortuna» aparece en este epistolario de Vives, y su contraposición al «Supremo Hacedor» (carta del 25,1,1525), me parecen capaces de podernos conducir hacia algo muy profundo de sus creencias. Pero esa delicada interpretación requeriría el manejo del original latino, pues la versión de Lorenzo Riber, excelente respecto de las obras *publicadas* por Vives, no sabe leer «entre líneas» al moverse en erróneos supuestos, ni aun quizá las líneas de esas tan domésticas misivas. Una hermana de Vives salió de España y residía con Cranevelt en 1526 y 1527, según se desprende de la correspondencia de esas fechas.

de las iluminaciones de Américo Castro le llevará a afirmaciones discutibles y perfectibles, pero lo que pretendo subrayar es el esencial interés de su análisis «literario» para la comprensión de nuestra historia. En sus páginas historia y literatura se conciertan como miembros de un solo organismo fisiológico, como separadas se transforman en piezas anatómicas.

Aunque, como es sabido, Cervantes no menciona a Mateo Alemán, donde se esperaría hallar su nombre, me parece un acierto de Castro el insistir en el posible alcance del *Guzmán de Alfarache* sobre el *Quijote*. Incluso creo que la confrontación dará aún más de sí. Pues uno de los más hondos dinamismos de una obra es su pretensión de anular a otras, y de sustituirlas en la atención pública, y de ello es un síntoma, precisamente, el que no se las aluda, o se las rebaje al hacerlo. Pero para entender esta importante, aunque tácita dialéctica de las vidas humanas, hay que buscarla, más allá de las meras y abstractas significaciones, en el invisible tejido formado por la colisión entre las internas pretensiones de las resoluciones humanas. Véase un ejemplo negativo: Menéndez y Pelayo, en su antes mencionado discurso, afirma que Cervantes es deudor de Luciano (pp. 13 y ss.) y de Boccaccio —«Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio», escribe, p. 21—, por razones de coincidencias meramente formales; en cambio, considera al de Cervantes divergente del «tan crudo y desgarrado, tan hondamente amargo [estilo] del tétrico y pesimista Mateo Alemán, uno de los escritores más originales y vigorosos de nuestra lengua, pero tan diverso de Cervantes en fondo y forma, que no parece contemporáneo suyo, ni prójimo siquiera» (p. 32). Ahora bien, las vidas de uno y otro son enteramente paralelas, en el tiempo y en los desafortunados empeños, y el *Guzmán* fue la obra novelesca española más famosa en Europa hasta que salió el *Quijote*, y, sin embargo, Menéndez y Pelayo asegura que no «parecen contemporáneos», es decir, que para él la contemporaneidad se mostraría solamente en cotejables semejanzas literarias. Pero una visión menos idealista nos permite hoy advertir que la «diversidad» pertenece a la unidad de la «generación histórica» (Cervantes y Mateo Alemán son estrictamente coetáneos), y que la oposición entre sus miembros es propia del dinamismo interno de una generación, cuya unidad procede (como es obvio aunque bastantes no logran entenderlo) no de la semejanza entre las actuaciones de los individuos, sino del ser éstas reacción —desde una edad vital homogénea— a unas mismas circunstancias: frente a las cuales cabía la reacción del *Guzmán* o la a ella quizá deliberadamente antagónica del *Quijote*.

German Bleiberg ha publicado un estudio «Mateo Alemán y los

galeotes» (en la *Revista de Occidente,* número 39, junio 1966), que contiene notables sugestiones y noticias sobre Alemán y su entorno biográfico. Y anuncia la publicación íntegra de la «Información secreta» practicada en las minas de Almadén por Mateo Alemán como juez visitador, de la que en su estudio adelanta extractos. Ese texto será un documento de máximo interés histórico como testimonio del tiempo en que Alemán y Cervantes alentaban. Pero importa subrayar que nunca la cruda experiencia es lo decisivo, y tiene entera razón Amado Alonso cuando, refiriéndose precisamente a ambos escritores, escribe que: «Sin experiencias de la vida, desde luego, no hay obra literaria valiosa; pero una experiencia no es sin más el hecho exterior sobrevenido, sino el encuentro del hecho exterior con el espíritu; y en ese encuentro el espíritu puede ser como la piedra filosofal que trasmuta la materia allegada en otra inesperada sustancia» (en «Cervantes», incluido en *Materia y forma en poesía,* Madrid, 1965, p. 154). Mas, sin embargo, esta disociación entre la experiencia y el espíritu, aunque oportuna para enfrentarse —como hace Amado Alonso— con el estrecho criterio positivista, corre, a su vez, el riesgo de llevar a un abstracto idealismo. En rigor, frente al positivismo, debe decirse que la experiencia humana es siempre por fuerza interpretativa y, por tanto, a la vez, espiritual; pero, frente al idealismo, diremos que la creación literaria no es sino un género de experiencia de vida, y que no cabe entenderla, aislándola de la integral experiencia del vivir humano, trasmutada en una especie de ectoplásmica sustancia. En rigor no se dan «hechos» por sí significativos ni en la experiencia ni en el espíritu, sino *en* la radical vida humana, a la que hay por fuerza que referirse salvo hacer alquimia sin saberlo (9).

(9) Sobre el tema de la relación Historia y Literatura, y el persistente antagonismo entre un positivismo de los «hechos» y un idealismo del «espíritu» no menos inanes el uno que el otro, recomiendo al lector la carta XI de Ortega a Curtius («Epistolario», en *Revista de Occidente,* n.º 7, octubre 1963), en la que con no superada y radical novedad se sitúa el lugar propio al conocimiento más *exacto* de las cosas humanas. La fecundidad de la obra de Castro se orienta, a mi entender, en esa dirección, y las objeciones de sus críticos recaen habitualmente en un cientificismo o en un espiritualismo propios del pasado siglo y no se enteran de sus alcances, entreteniéndose en discutir lo que menos importa, y no se enfrentan propiamente con las perspectivas de sus libros. Así, por ejemplo, Manuel Fernández de Escalante, en su estudio «Concentración de poder y voluntarismo en la implantación del Estado moderno» (en *Anales de la Universidad Hispalense,* vol. XXVI, Sevilla, 1966), valioso por lo que hace al desarrollo de su tema titular, interpreta algunas tesis de Castro como nociones «estéticas» (p. 15), lo que muestra, a mi entender, su propia instalación en un racionalismo ingenuo, sin advertir que así como al realismo ingenuo siguió un realismo crítico, al racionalismo ingenuo le ha seguido un racionalismo crítico; es decir, consciente de las limitaciones de toda abstracción, inclusive las de la «Ciencia Política». Sobre el tema de la insólita mixtura eclesiásticomilitar de nuestra historia, que discute (nota 10), permítaseme señalar este ejemplo: Francisco Bertaut, en su *Diario de viaje de España* (redactado con ocasión de acompañar al mariscal de Grammont en su viaje a Madrid, en 1659), cuenta que asistió en

En fin, los «Cervantes» de Castro inquietan además nuestras propias visiones cervantinas y nos fuerzan a la gran delicia de repasar sus prodigiosas páginas, a acudir con nuestras incertidumbres a la estupenda tertulia de sus personajes. Es lo que Castro describe tan acertadamente: «Perdura la obra excelsa gracias a su poder de hacernos convivirla como un hacerse en fluencia de esperanzas. Envejece, en cambio, lo concluso y definido, lo objetivado sin enlace con un vivir inseguro. Se agostan incluso los sistemas de pensamiento y las teorías científicas, mientras perduran los personajes literarios, los creados por el genio humano, no como entes sino como existentes. La ciencia puede ser útil, pero la suprema creación de arte es solamente convivible. Don Quijote y quienes siguen sus pasos novelísticos [personajes de ficción o comentadores de sus andanzas], nos permiten frecuentarlos y penetrar en el dramático o cómico hacerse-deshacerse de sus vidas e incluso incorporarlos en el proceso de nuestro existir, también un no abarcable hacerse-deshacerse. Al contrario de eso, la literatura doctrinal es una celada tendida al lector a fin de que se rinda y acepte un determinado modo de valorar y de conducirse en la vida» (*Hacia Cervantes*, p. 451). Un joven crítico, Umberto Eco, ha compuesto un reciente libro bajo el título de *Opera aperta* (Milano, 1962) en el que analiza el inacabamiento, el *non finito*, que, como el *palazzo* florentino, ofrecen las obras de arte contemporáneas. Pero ninguna tan ventilada y abierta como el *Quijote;* en sus páginas se respira el imprevisible vivir ajeno, podemos ir y venir por sus ambientes, como por la estancia oreada de *Las Meninas*, entrar y salir para volver porque la indefinida multiplicación de las perspectivas del relato lo hace, como

---

el alcázar madrileño a una representación teatral, que presenciaba la familia real al completo, en la que vio lo siguiente: «El principal personaje era un arzobispo de Toledo, que mandaba un ejército, y a fin de que no lo pudieran dudar, aparecía siempre en escena llevando sobre el roquete y la muceta una bandolera y una espada, además de las botas y las espuelas» (en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. II, Madrid, 1959, p. 564).

Varios recientes y notables estudios han venido a confirmar la fecundidad de las fuentes literarias para la comprensión histórica de la trama de la vida española: *El mundo social de «La Celestina»* (Madrid, 1964), por José Antonio Maravall; *La Campagne de Nouvelle Castille a la fin du XVI siècle* (París, 1964), por Noël Salomon, trabajo oriundo en sus *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Bordeaux, 1965); y *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la Comedia Nueva espagnole* (Leiden, 1966), por A. A. Beysterveldt, quien escribe oportunamente: «Nous croyons que l'examen d'un phénomène littéraire a plus de chances d'aboutir a des résultats réels, si l'on s'efforce de rendre plus solides, non pas le lien qui rattache l'oeuvre à l'homme qui l'a créé, mais les rapports de cette création avec l'époque, du fond de laquelle nous est parvenue» (p. 3). Pues ciertamente, la literatura, igual que la política, la economía, la estética, la religión y cualesquiera otra de las estructuras de una sociedad son formas diversas de la vida humana, cuyo interno argumento —proyectos, logros y frustraciones— es la sustancia de la historia y accidentes de ella todas sus demás significaciones.

la vida misma, inagotable. Las páginas de Castro sobre Cervantes, hoy como ayer, con renovados métodos, contienen lecciones magistrales sobre tan huidizas evidencias, porque son fieles, como él dice, a su «preocupación por presentar los hechos, los referidos en libros y documentos, *habitados* por la vida de quienes hacen los hechos» (10).

---

(10) En *De la edad conflictiva*, 2.ª edición, Madrid, 1963, p. 48. En un posterior estudio cervantino, «El "Quijote", taller de existencialidad» *(Revista de Occidente*, n.º 53, julio 1967), Américo Castro ha insistido en el autobiografismo de las creaciones de Cervantes y, concretamente, en relación a los sucesos que dieron lugar a la leyenda del Sacro Monte granadino. Hallo este otro rastro literario de aquella famosa supercherÍa: Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El pasajero* (1617), hace decir al Doctor —uno de sus personajes— que en Granada «Fueron a una fiesta al Monte Sacro, obra insigne de aquel heroico prelado para cuyo tiempo reservó el cielo el descubrimiento de tan inestimable tesoro» (edición de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 265). La notoriedad del hallazgo de las reliquias hallaba también eco en otros «novelistas», aunque de muy diverso modo que en Cervantes. La resonancia de los sucesos, atizada por la simpleza del «heroico prelado» —el arzobispo don Pedro de Castro—, fue amplísima y hasta una mente tan sagaz como el P. Francisco Suárez tuvo que escribir largamente sobre tal mohatra (véase en *El P. Francisco Suárez*, por el P. RAUL DE SCORRAILLE, S. I., Barcelona, 1917, vol. I, pp. 133 y 227).

Otro tema, de mayor sustancia, en el que igualmente insiste Castro, es el «progresismo» que animó inicialmente a la Orden ignaciana (que tenía el privilegio de que ninguno de sus miembros entrase al servicio del Santo Oficio —Miguel de la Pinta Llorente, *Crítica y humanismo*, Madrid 1966, p. 117—) y su huella en Cervantes; huella que, por cierto, igualmente aparece en Mateo Alemán, según mostrará Claudio Guillén en un estudio que sobre el tema prepara: Alemán elogia a los jesuitas en el prólogo a la *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola* (Méjico, 1609), por LUIS BELMONTE BERMÚDEZ, y en su *Ortografía castellana* (de 1609, edición del Colegio de México, 1950, p. 77) afirma que «pudiéramos decir con verdad haber sido [los jesuitas] instrumento por quien florecen hoy los ingenios». Un ponderado estudio que ilumina sobre esa tendencia jesuita —hasta que la Orden, tras gobernarse por cuatro generales españoles, es regentada por el luxemburgués Everardo Mercurian en 1573, y aun después en las provincias españolas— es el reciente libro de RICARDO GARCÍA-VILLOSLADA, *Loyola y Erasmo* (Madrid, 1965). Su autor, jesuita, comentando el *Index de Paulo IV*, con cuyo pontificado cambia tan radicalmente el rumbo de la Iglesia Romana, escribe: «Desgraciadamente este *Index* [de 1559] resultó tan cruelmente riguroso que fue la desesperación de los libreros, de los bibliógrafos, de los doctos que poseían ricas bibliotecas, porque se veían obligados, bajo pena de excomunión, a deshacerse de libros estimadísimos y preciosísimos, muchos de los cuales no contenían absolutamente nada contra la fe ni contra las buenas costumbres. ¡Cuántos eruditos, antes que entregar o quemar sus amados volúmenes, prefirieron renunciar a los sacramentos de la Iglesia, hasta que viniese otro para que hiciese un Indice más mitigado! ¡Y cuántos tesoros bibliográficos ardieron miserablemente en las hogueras de 1559!» (p. 256). A la extensión desmedida de la nómina de ese *Index* se opuso cuanto pudo Diego Laínez, como general de la Compañía (p. 254). Lo cual significa, y por ello lo recuerdo, que la afición al «brasero» —como diría Cervantes— no respondía tanto al supuesto «espíritu de la época», comodín usado con demasiada frecuencia para disculpar ferocidades, sino a que el mando suele recaer en manos miserables, lo que lleva el problema a otras perspectivas menos fáciles de interpretar; y también significa, por otra parte, que no todos los españoles han sido siempre tan excéntricos europeos como pretenden los interesados en mantener la «tibetanización» de nuestro desventurado país. Véase, por ejemplo, el expresivo cap. III, «Dificultades doctrinales de la Compañía en España», del libro antes citado del P. Raul de Scorraille.

PAULINO GARAGORRI
Marqués del Riscal, 9
MADRID

PABLO PALAZUELO. LA PINTURA COMO CONOCIMIENTO

POR

VICTOR NIETO ALCAIDE

SENTIDO Y ALCANCE DE UNA LABOR

La valoración de la obra de arte es, como su nacimiento, producto de su tiempo. Hoy no vemos, por ejemplo, con los mismos ojos que los hombres de hace cuarenta años, las creaciones del constructivismo. Primero, porque estamos fuera de ello; segundo, porque han ocurrido muchas cosas que han transformado nuestra visión. Sin embargo, aunque entendamos las creaciones pasadas con una sensibilidad actual, es preciso acercarse a ellas estudiando las causas que las produjeron, analizando los motivos a que respondían, situándonos frente a lo que afirmaban y negaban.

Las tendencias abstractas de signo constructivo o concreto han alcanzado, en los últimos años, una valoración nueva y en aumento, hasta el punto de que se ha pasado de la indiferencia a la sobreestimación. En estas circunstancias, en el momento en que toda abstracción ordenada y racional se considera constructiva o concreta, el análisis de la obra del pintor Pablo Palazuelo, presenta la dificultad —que no hubiese ofrecido hace unos años— de deslindar el sentido que tiene su pintura en relación con el que poseen otras creaciones contemporáneas.

Pablo Palazuelo, pintor reflexivo que realiza cada una de sus obras partiendo de una meditación y elaboración profundas, nos transmite una imagen compuesta por una ordenación de formas próxima a la precisión de un teorema pero con la emoción propia de la poesía. De ahí que su pintura sea difícil de comprender si se la juzga con la mentalidad actual con que se estiman las realizaciones de la abstracción geométrica. En especial, porque lo que el pintor pretende es la apertura hacia un nuevo humanismo. Por ello, sería un camino fácil pero equivocado analizar su obra como una derivación actual, con ligeras variantes, del constructivismo iniciado poco antes de 1920. Tampoco es posible, si se quiere profundizar en el sentido de su obra, establecer un paralelismo o una simple correspondencia con las recientes derivaciones del arte concreto. Sobre todo por el amplio número de notas distintivas que definen su arte y por el carácter estrictamen-

te personal y aislado de su labor. También porque este artista operaba ya en la línea que sigue su pintura mucho antes de que estas manifestaciones hubiesen llegado a generalizarse. Palazuelo, ha escrito J. D. Fullaondo, «Frente a la actitud, sintomática, brillante, pero en definitiva superficial en que se debaten la gran mayoría de nuestros creadores, atentos a respaldar con su talento toda iniciativa ocasional, a girar 180 grados en trayectoria con tal de evidenciar una fugaz *mise à la page*, y en definitiva a demostrar que su seguridad creadora no reside en sí mismos, sino en el esquivo oportunismo de las consignas ocasionales que van a derivarse de cada sucesiva Bienal, la trayectoria demostrada por la tenaz ejecutoria de este pintor, evidencia una dimensión existencial, culturalmente mucho más coherente» (1). De ahí la distancia que separa sus obras del esteticismo y formalismo dominante en buena parte de los artistas geométricos actuales. Sus construcciones están muy lejos de ser una mera ordenación geométrica de simple efecto óptico, como propuso el *Op-art* al tomar la geometría como simple juego formal.

Palazuelo entiende que en última instancia la realidad está conformada por un orden racional cuya síntesis es una imagen geométrica. Para este pintor, el caos de la materia es sólo aparente y un análisis más profundo y detenido nos descubre siempre nuevos órdenes, progresivamente comprensibles o asimilables—a los órdenes no asimilados todavía los llamamos caos—. No se trata con esto de justificar los contactos de esta pintura con la realidad alegando su imitación, sino de señalar cómo sus investigaciones en el campo de la pintura le han llevado a la elaboración de un temario que se corresponde con las investigaciones de algunos científicos de nuestro tiempo.

Todo esto separa, radicalmente, la obra de Pablo Palazuelo de las direcciones marcadas por el constructivismo inicial. En cambio, pese a tales diferencias, este pintor arranca de un principio puesto en práctica por los constructivistas y los artistas abstractos en general: el arte para investigar con formas propias tiene que actuar con formas nuevas y dejar de ser figurativo. El sabe que la representación *de formas con formas* no es la creación de un lenguaje totalmente inédito ni global de la realidad. De ahí que los contactos con la realidad que presenta su pintura sean transcendentes y elaborados y su lenguaje responsable y apto para el mundo actual. Más adelante analizaré con más detalle estos contactos de su pintura con la realidad y cómo de ello procede ese humanismo que se desprende de las obras de este artista que las hace válidas para un arte de la vida: arquitectura, diseño y

(1) *Las artes plásticas en el hogar del coleccionista Juan Huarte.* «Forma Nueva. El Inmueble», núm. 9 (octubre, 1966), p. 64.

también para la escultura. Se produce así un retorno a la fuente de origen. La pintura de Palazuelo arranca del estudio de la vida y de la realidad y su integración en la vida no puede producirse sin alcanzar el alto nivel de humanismo que transmiten sus obras. Antes de pasar a analizar este aspecto es preciso hacer mención de dos cuestiones previas importantes: el sistema de elaboración y el proceso evolutivo seguido por el pintor hasta alcanzar la madurez actual.

El sistema

> «Mais tu te mettras à ce travail: toutes les posibilités harmoniques et architecturales s'emouvront autour de ton siège.»
>
> (Rimbaud: *Les illuminations veillés.)*

La pintura de Pablo Palazuelo deriva de un principio fundamental: la elaboración de un sistema propio. Hablar de método o sistema para la pintura, no de simple técnica pictórica, nos da en principio una idea de la orientación que ha seguido el artista. Este artista realiza su pintura con un método tan riguroso, severo y ordenado como el de un científico. El significado de su pintura y el proceso de su realización plantea ante nosotros el problema de las relaciones entre la investigación estética y la investigación científica. También, el problema de si el arte puede llegar a ser ciencia y de si existe una vertiente artística en la ciencia. El pintor entiende que ambas buscan el conocimiento en el sentido de *gnosis.* La emoción al intuir, descubrir o desvelar es una nota común a la ciencia y al arte, cuando éste presenta una verdadera actitud creadora. Palazuelo parte del momento en que ciencia y arte eran *Artes,* artes sagradas del templo, formas distintas del estudio sacral de Dios y su obra. Es decir, antes de que esta unidad se rompiera y surgiesen como especialidades independientes. Es el sistema lo que aproxima la actitud de este pintor a la del científico. Es la intuición, la emoción de la búsqueda y del descubrimiento lo que hace pensar en un cierto sentido artístico de la ciencia. Tanto en la pintura de Pablo Palazuelo como en buena parte de la ciencia actual, ambos elementos se hallan perfectamente integrados. Este artista ha venido a demostrar cómo el empleo de un sistema coherente y racional de pensamiento, estricto y riguroso, puede conducir a la creación de un arte lleno de calor y humanismo. Por lo mismo puede explicarse la afinidad de la actitud del científico con la del artista. Su pintura, una lección de rigor y orden, es un ejemplo de emoción y poesía por el misterio que nos plantea cada una de sus obras. Como en el caso de un científico, cada resultado no es un pro-

ceso agotado, sino el final de un camino recorrido que se cierra ahí pero que oculta detrás múltiples soluciones, nuevas, inéditas.

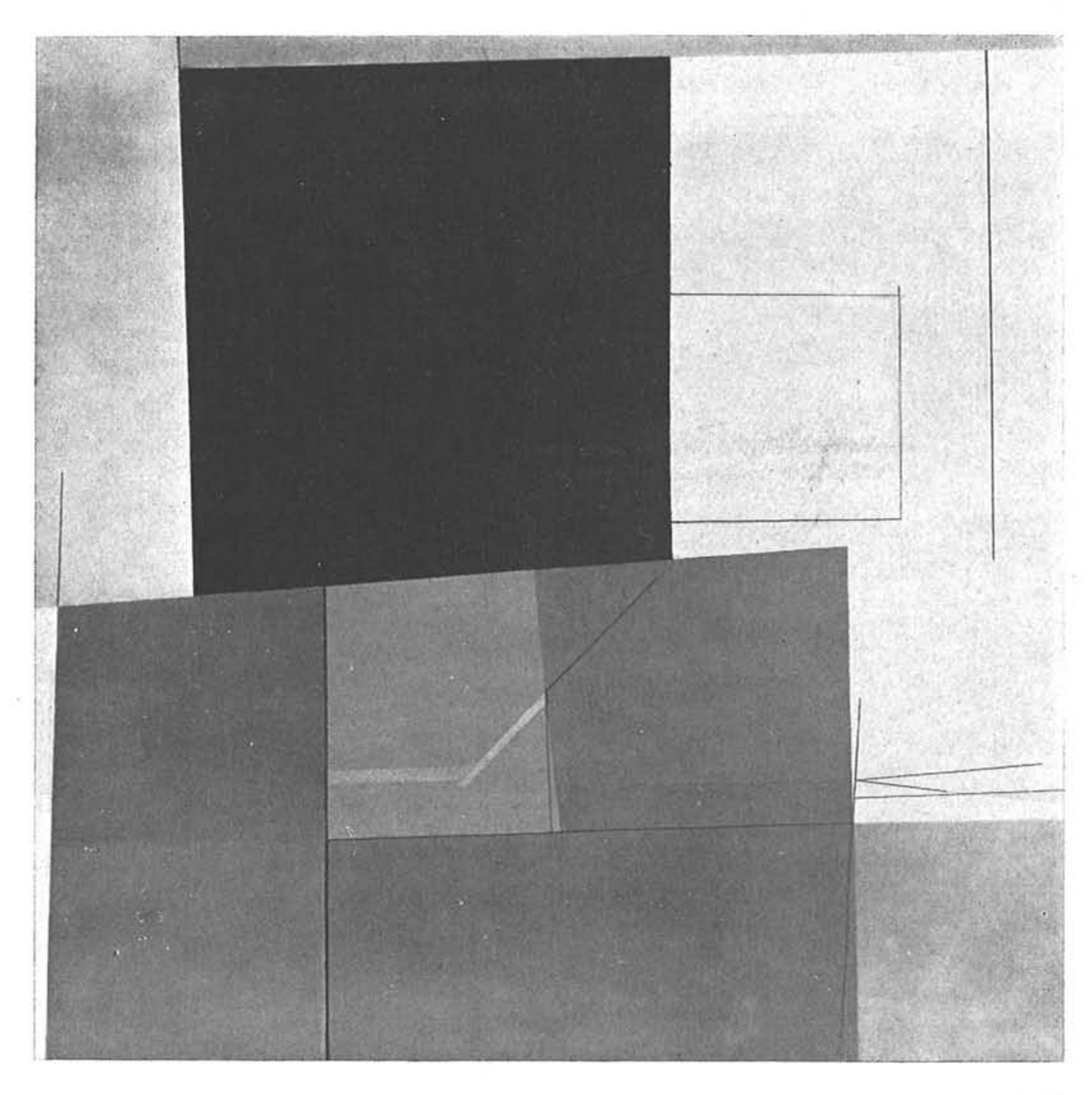
Con todo esto, trato de señalar cómo la investigación de la estructura de la realidad ha conducido a este artista a desarrollar una pintura cuyos postulados constituyen objeto de reflexión para muchos científicos de hoy. Ahora bien, esta orientación de la obra de Palazuelo nada tiene que ver con la dirección seguida por el arte experimental de hoy, en el que la investigación es un proceso exclusivamente estético sin otra dimensión que la artística.

Toda esta serie de enunciados se deducen de su más reciente obra. El pintor ha recorrido un largo camino de trabajo y reflexión diarios antes de alcanzar la dimensión que refleja su obra actual. Antes de analizarla es preciso, como se dijo arriba, estudiar cómo se ha desarrollado el proceso de su pintura antes de desembocar en su momento actual, etapa que puede decirse alcanzada en 1953.

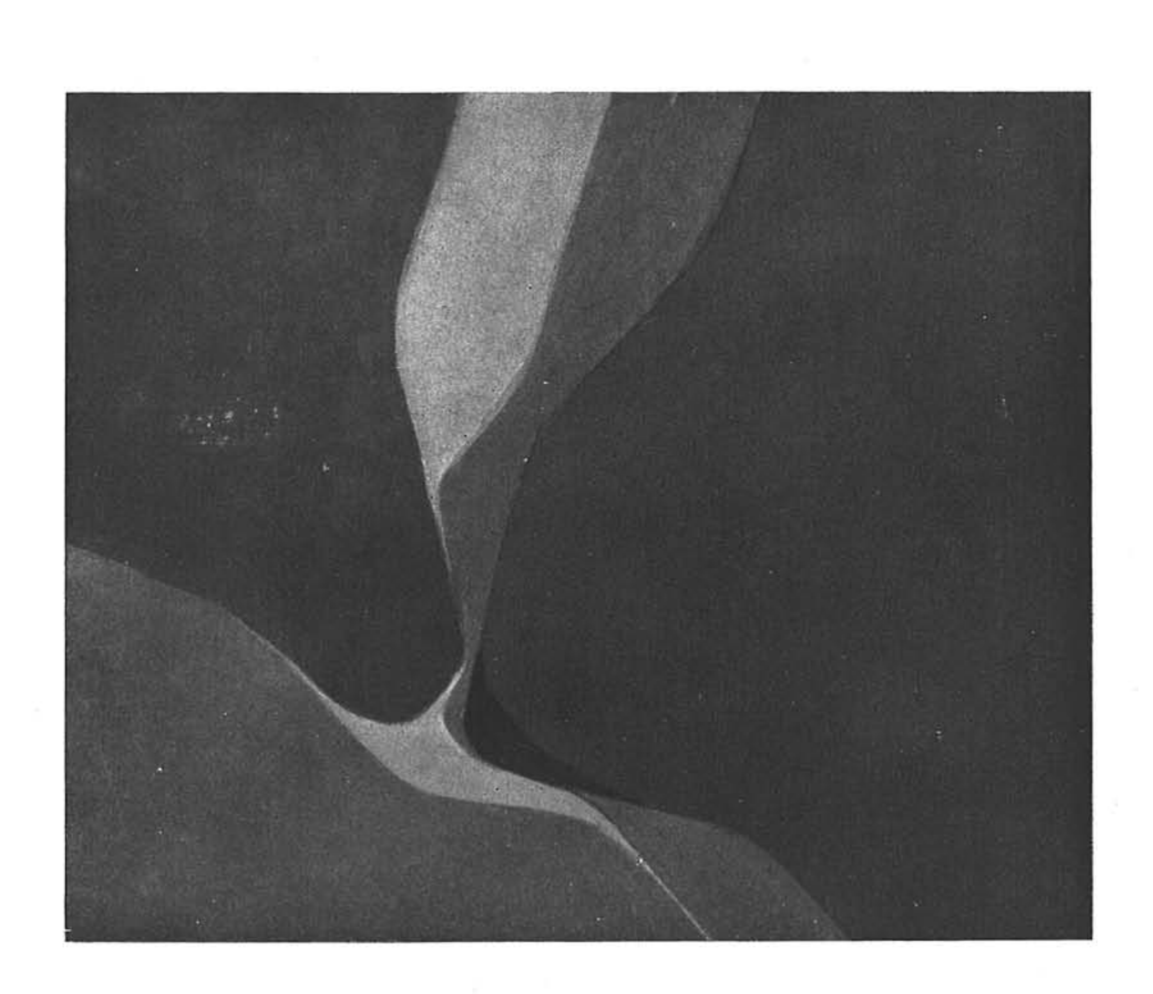
La formación, las primeras obras y la trayectoria hasta 1953

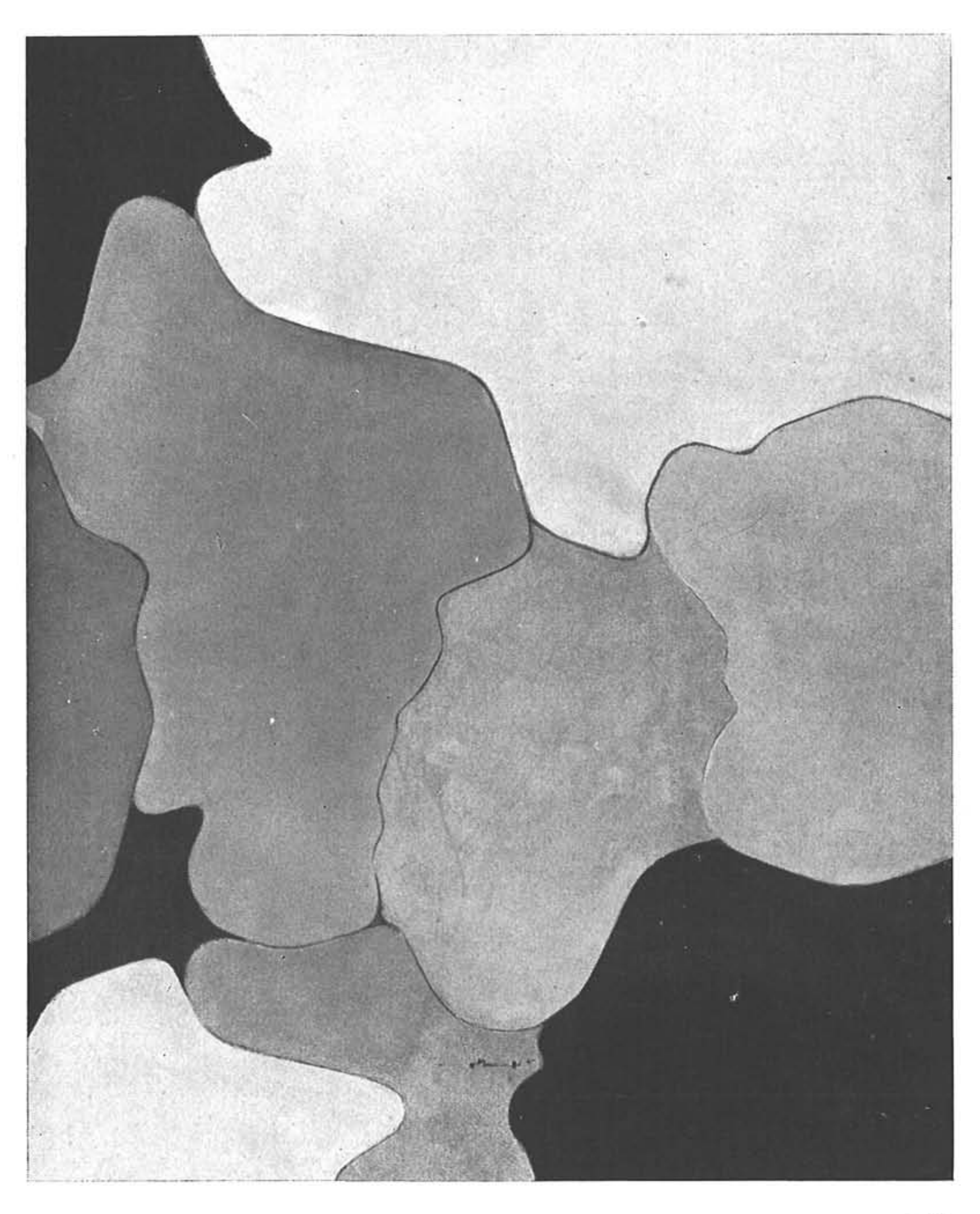
Pablo Palazuelo nace en Madrid, en 1916. Sus primeros contactos con el arte fueron los estudios de arquitectura que realiza en Inglaterra de 1933 a 1936. Esta inicial dedicación, aunque el pintor nunca haya hecho arquitectura, marca una nota definidora e importante para comprender el sentido y alcance, la orientación y trayectoria, de su trabajo posterior. Sólo algunos años después, en 1940, cuando tenía veinticuatro años, comienza a pintar. Sus primeras obras, como siempre ocurre en los inicios de la labor de un artista, se hallan marcadas por la impronta de una evidente recepción de influencias artísticas. La sensibilidad ordenada, en equilibrio, del joven pintor se inclina por un *neocubismo* que luego abandonará para pasar a un *neoconstructivismo*. Aquí partía de soluciones dadas sin tener un sistema propio. Es el momento en que funde formas de Klee, Kandinsky y Mondrian, en una solución ecléctica, debida a su preocupación por la geometría.

No hizo falta mucho tiempo para que el joven pintor decidiera irrumpir en el panorama artístico. En 1945 expone en la galería Buchholz, de Madrid. La muestra agrupaba bajo el título de «Joven Escuela Madrileña» obras de varios artistas. Palazuelo expuso pinturas de sentido neocubista, muy evidente en sus bodegones. El pintor era entonces un figurativo que actuaba con formas de la vanguardia europea de algunos años antes. Pero en el depauperado panorama artístico español, sus obras y las de sus compañeros suponían un entusiasta

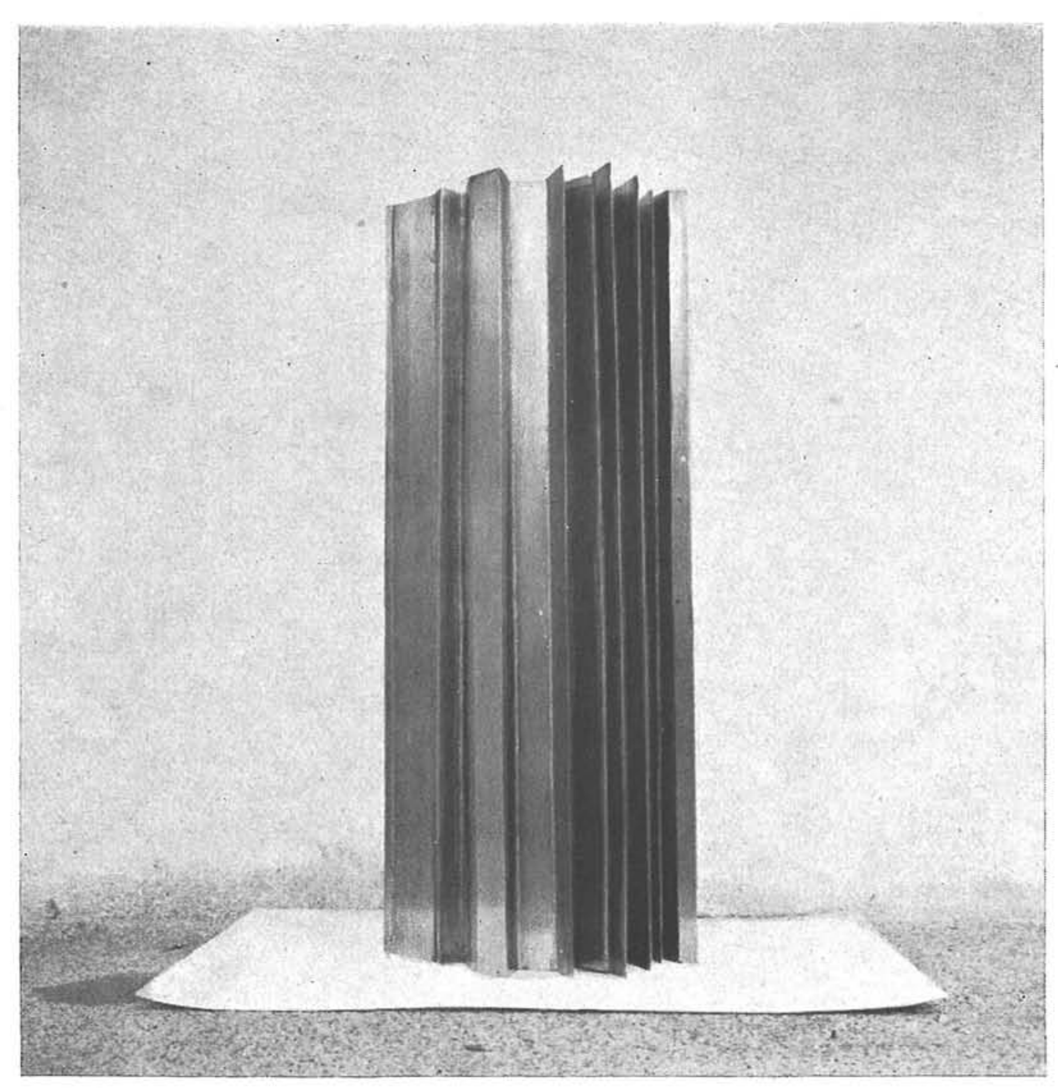


1950

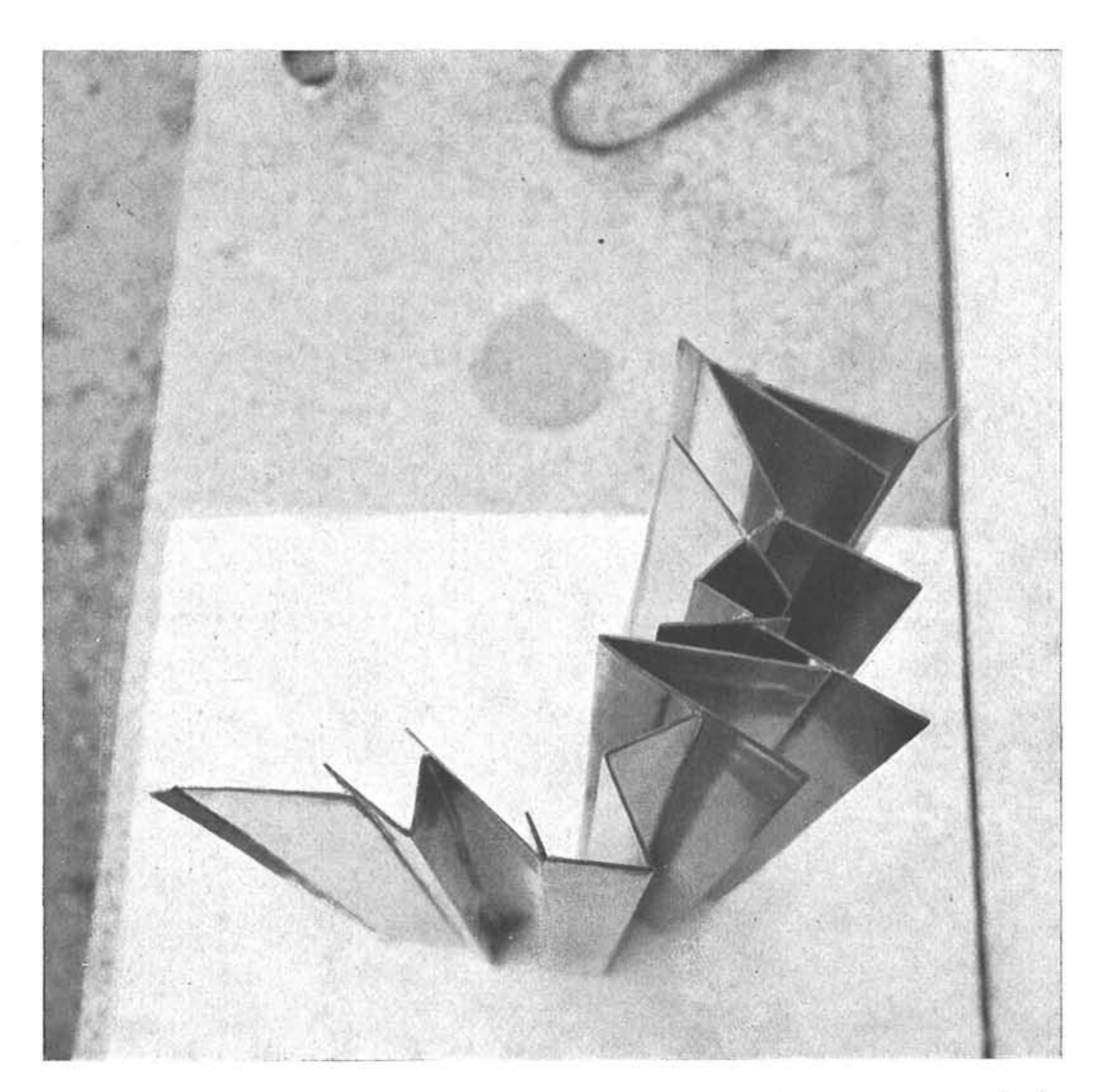




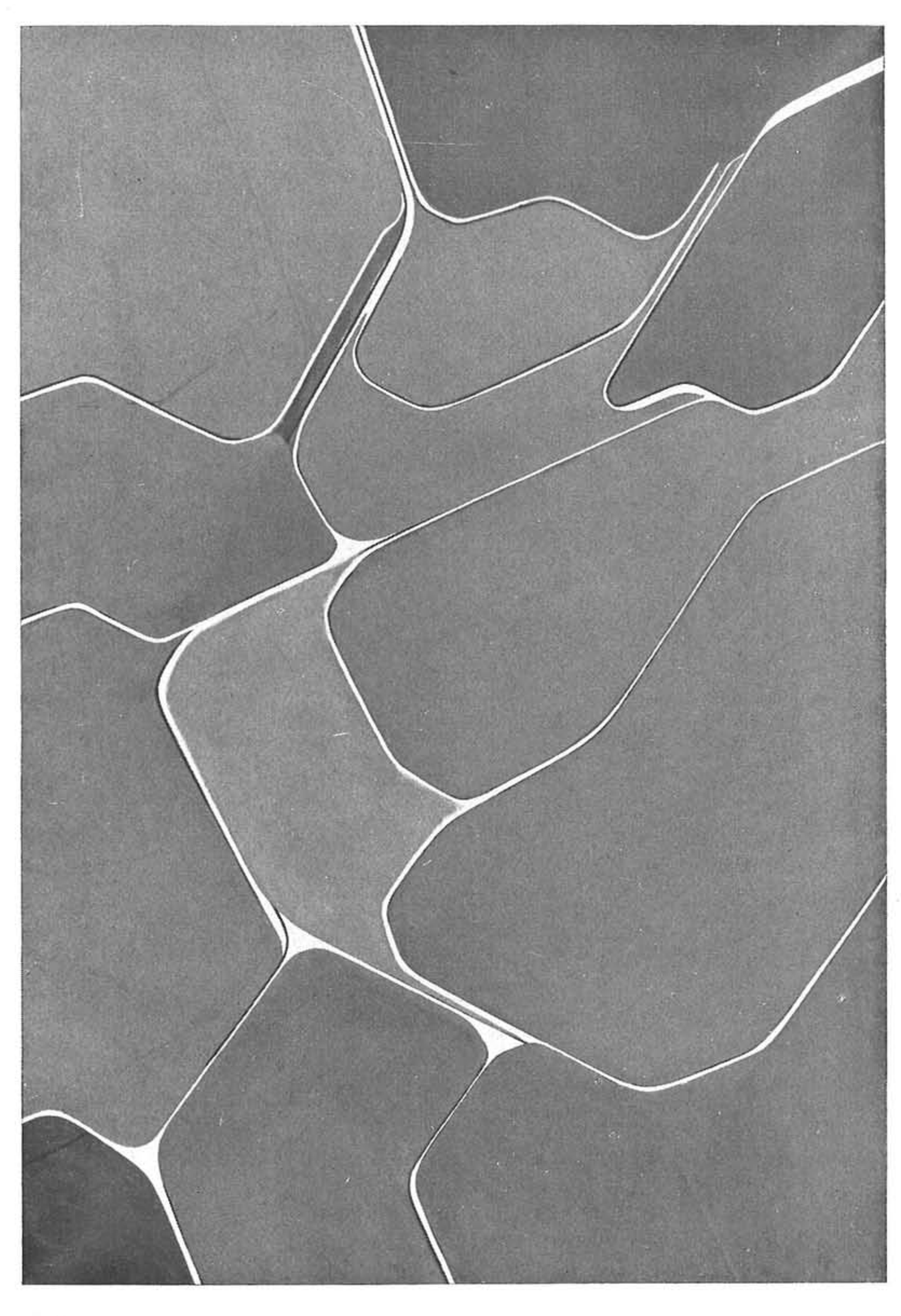
1960



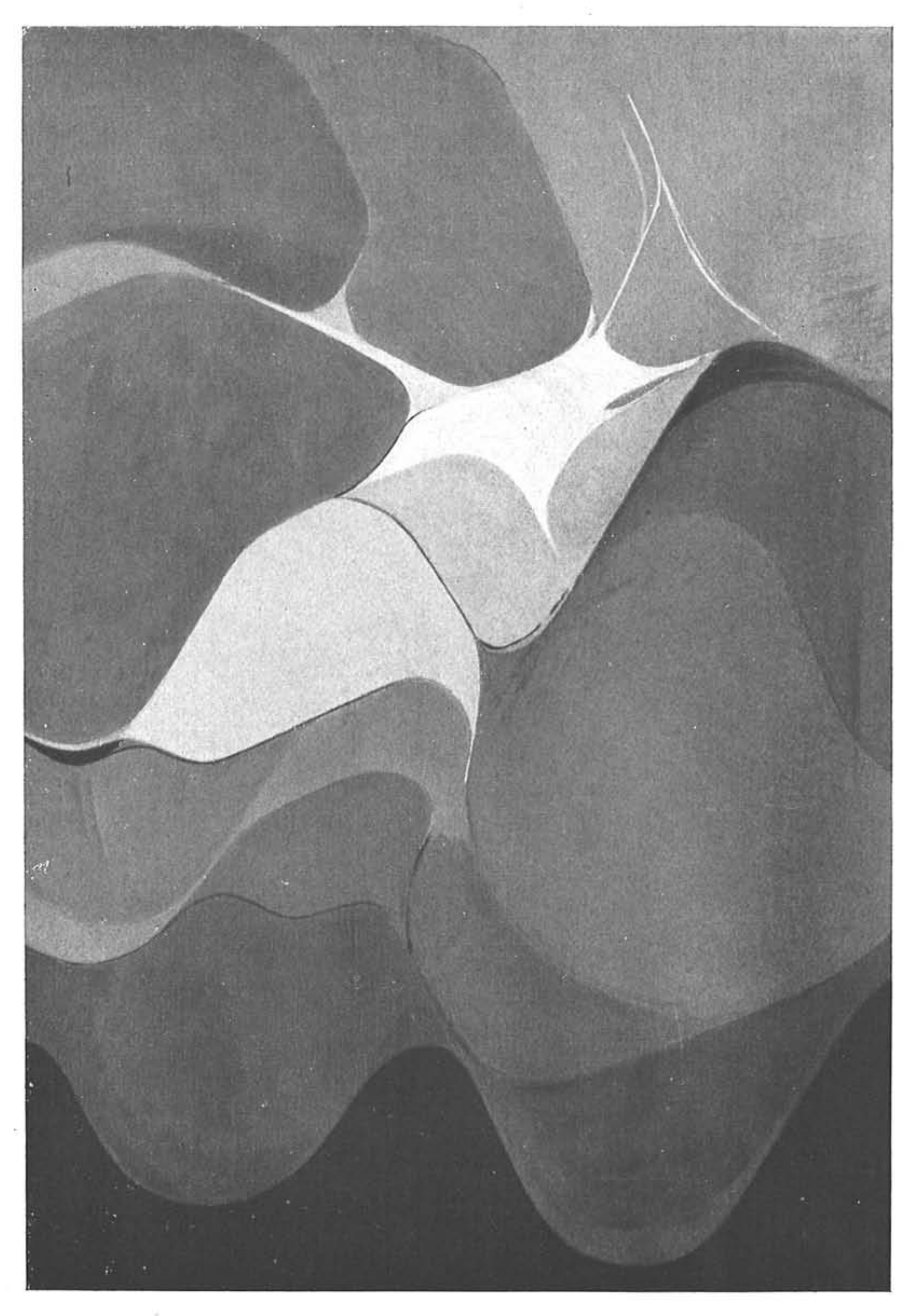
1960-61



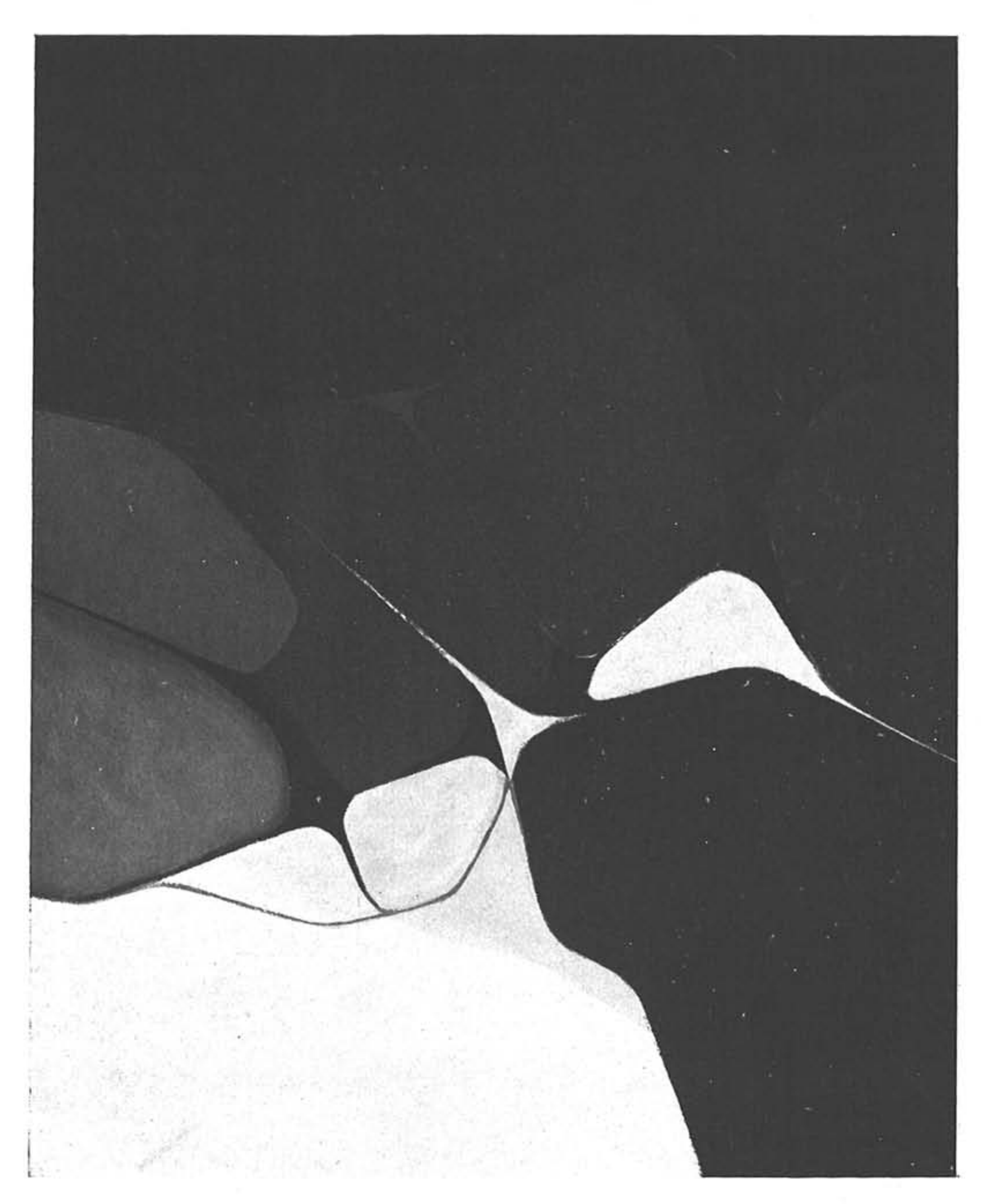
1960-61



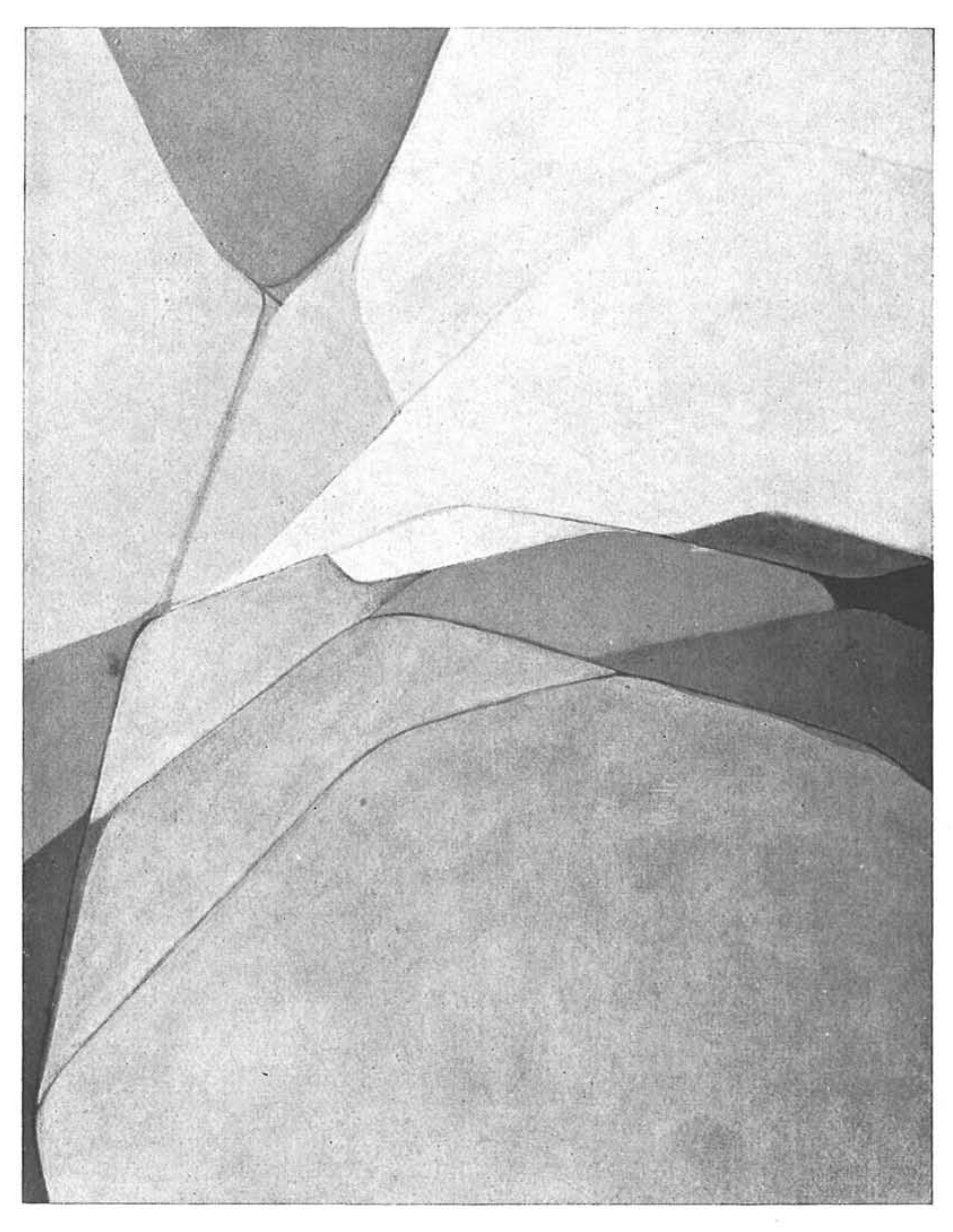
1961



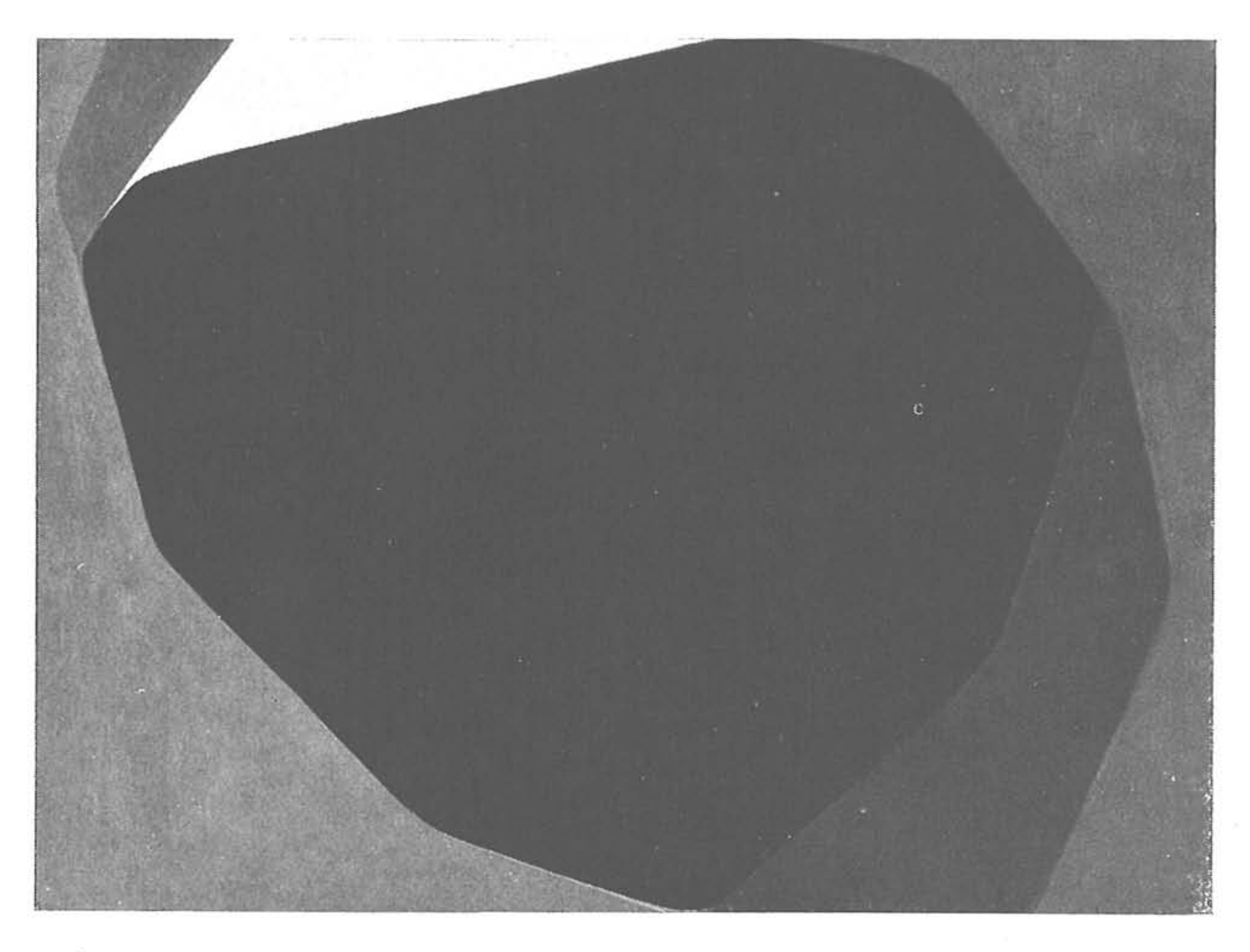
1961



1962-64



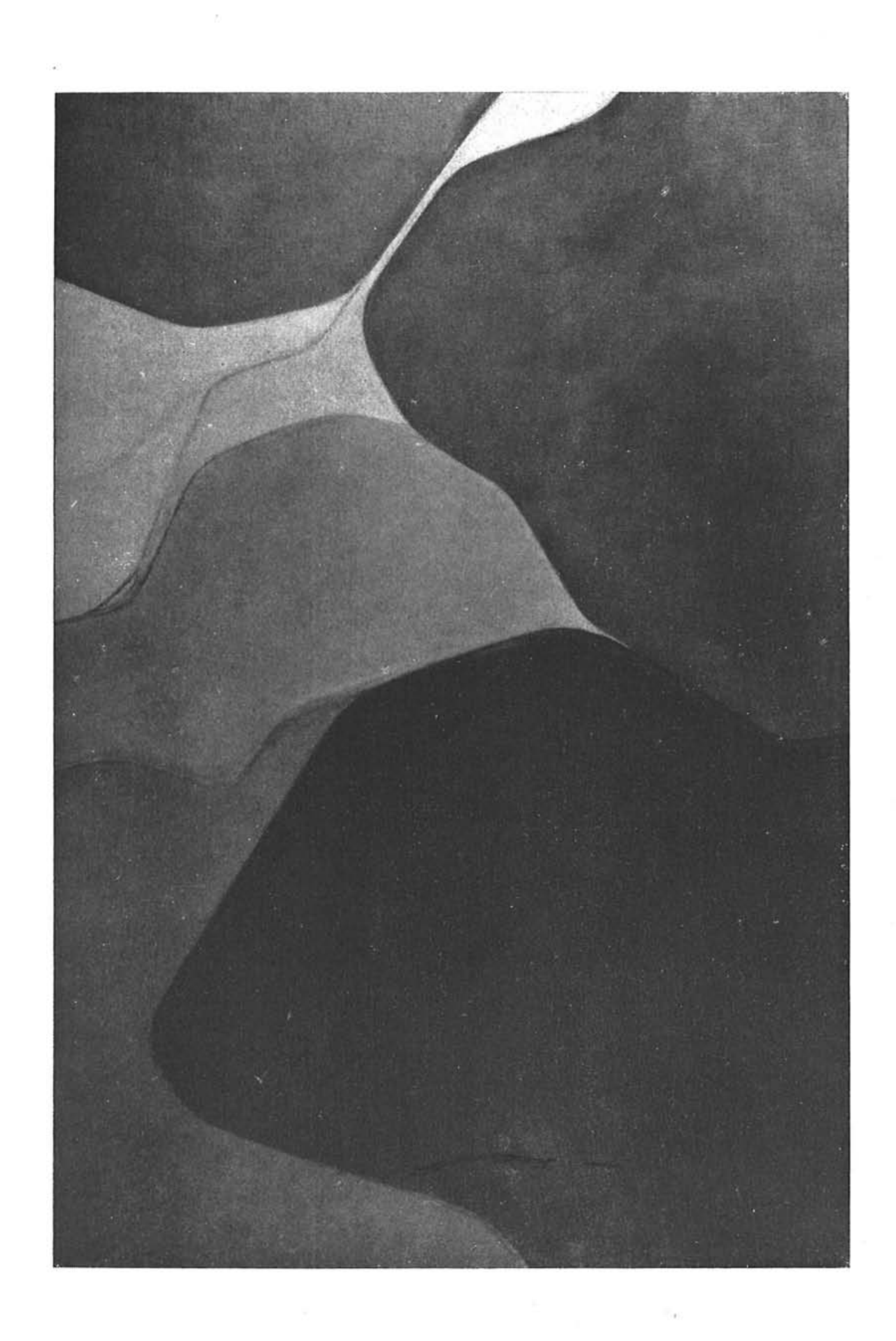
1963



1963



1963-64



intento de renovación, un deseo de salir del anquilosamiento dominante en el momento.

En 1947-1948, Palazuelo realiza sus primeros dibujos abstractos en los que es evidente la herencia artística de Paul Klee. Es interesante señalar lo temprano de la fecha dentro de la historia del arte abstracto español. Un estudio a fondo de los orígenes del arte abstracto en España habrá de tener en cuenta, junto a otras referencias que siempre se hacen, las primeras obras abstractas de Palazuelo. Estas obras funden la citada herencia de Klee con el interés que manifestó el artista por el cubismo. Tenemos aquí una situación de equilibrio entre la emoción y poesía del magicismo geométrico de Klee y el rigor constructivo del cubismo. En ambas tendencias existe algo que luego encontraremos en la obra posterior de Palazuelo. El cubismo supuso la introducción en la pintura contemporánea de la experimentación, del análisis racional de una realidad dada por la pintura. Fue una preocupación por conocer, descubrir y estudiar con un método original el mundo que nos rodea. Sin llegar a decir que la preocupación gnoseológica de Palazuelo deriva de estos postulados, es posible señalar cómo el sentido de su obra posee el orden de un racionalista y la emoción de un poeta. Deriva así hacia un arte intuitivo, pues la intuición es un acto racional, una forma de visión que manifiesta una realidad no aparecida anteriormente, y por lo tanto una forma de pensamiento y meditación. En este sentido es acertada y precisa la definición de la personalidad artística de Palazuelo dada por Bernard Dorival cuando le califica de «Gramático como Juan Gris y poeta como Miró» (2).

Su interés por el arte de Paul Klee se manifiesta en un dibujo, titulado *A Paul Klee,* publicado en un librito en homenaje a este pintor (3). La geometría dominaba ya plenamente la voluntad del artista, como también puede verse en otro dibujo publicado en una edición de dibujos de «Artistas Nuevos», con texto de Carlos Edmundo de Ory (4).

En 1948 marcha a París, donde reside hasta 1960. Allí encontró un ambiente propicio en el que desarrollar plenamente sus posibilidades. Pero no son solamente artísticas las fuentes de su formación, sino literarias y especialmente filosóficas. El pintor lee infatigablemente, estudia con tesón, llevado por esa curiosidad sin freno que preludia el descubrimiento. Sus lecturas abarcan un campo muy amplio, porque

---

(2) PALAZUELO: *Derrière le Miroir.* Galerie Maeght. Núm. 22 (octubre, 1949).

(3) *Homenaje a Paul Klee.* Madrid, 1948. Patrocinado por la Galería Palma y dirigido por Mathias Goeritz, contenía dibujos de Ferrant, Palazuelo, Llorens Artigas, Sigmund Nyberg y del mismo Goeritz.

(4) *Los nuevos prehistóricos.* Madrid, 1949.

su curiosidad no tiene límites, si bien le interesan especialmente las filosofías orientales, el esoterismo islámico, los místicos heterodoxos y los escritos cosmológicos de Egipto y China.

Las primeras experiencias del artista alcanzan un notable grado de madurez en las obras realizadas en la década de los años cincuenta. En 1953 tiene lugar lo que el propio pintor denomina «El despegue». Con «Las Soledades», Palazuelo encuentra su propio camino y concepto definitivo con el consiguiente abandono de las influencias recibidas. Toda la evolución de su pintura, la transformación formal e ideológica puede trazarse analizando el cambio de la red de líneas de cada una de sus obras. Estas líneas proceden del estudio del mundo de la formación, constitución y estructura de la materia en el orden racional de la realidad. El sentido que tienen es constructivo, racional, científico, ordenador, completamente distinto del irracional, violento, dinámico y evasivo que tenían las *líneas-fuerza* del futurismo. «A través de sus líneas de fuerza, todos los objetos tienden hacia lo ilimitado», declaran los futuristas (5). Por el contrario, en la pintura de Palazuelo las líneas tienden a lo concreto, a lo determinado, a lo real. En pocos casos la pintura ha alcanzado un clima tan humanizado como aquí, sin recurrir a recursos efectistas y sentimentales. El pintor ha sabido crear un humanismo de la razón, con una emoción ordenada sin caos, progresiva y consciente, porque cada vez tiene un conocimiento más profundo de ella, y, por lo tanto, mucho más honda, contraria a la superficialidad sensiblona y fácil de la emoción de la fuerza y del instinto.

De 1953 a hoy

Dijimos que en 1953 la pintura de Pablo Palazuelo inicia un camino cuya trayectoria le conduce a su madurez actual y que en estos años su obra experimenta la más notable de todas sus transformaciones al abandonar completamente el camino seguido en sus ensayos anteriores. Hasta entonces este pintor actuaba con una modulación basada en formas geométricas simples (por ejemplo: rectángulos y triángulos). A partir de la fecha citada, todas sus obras se presentan ordenadas de acuerdo con una modulación que domina todo el cuadro. Cada obra tiene una estructura surgida de un germen geométrico determinante de la composición particular de cada cuadro. Es

---

(5) Boccioni, Carra, Russolo: *Prólogo de la primera exposición de pintores futuristas en París (1912).* Recogido por Walter Hess: *Documentos para la comprensión de la pintura moderna.* Buenos Aires, 1959, p. 91.

similar al desarrollo de una semilla geométrica que inicia el ritmo de la estructura que lo rige. En cada caso esta forma es distinta, pero siempre de estructuras poligonales, eurítmicas. Cada composición adquiere una movilidad que antes no tenía, dotando a cada obra de una dinámica que vitaliza la estructura. Los colores, negro, blanco, rojo, ocre, naranja, según los casos, presentan una gran nitidez jugando por su sobriedad (6) un papel de estricta funcionalidad. Los colores de la pintura de Pablo Palazuelo casi nunca son puros, sino rebuscados, raros, de tonos poco comunes. Esta adecuación de color a la intención también la encontramos en la técnica empleada por el pintor. Las superficies de sus cuadros son ortodoxamente lisas. Para producir efecto en el espectador no requieren de ese «pulso de la vida», de la pincelada, que ofrece todo arte basado en el ímpetu emocional, sino que es en la estructura misma de la obra donde «... el mundo empieza a nacer» (7). Toda posible evasión hacia un preciosismo queda matizada por «... el rigor de los medios plásticos empleados por el pintor» (8).

Es a partir de estas formas centrales cuando la obra de Palazuelo cobra todo su sentido y cuando su lenguaje puede decirse llegado a un alto nivel de madurez. Sólo a partir de entonces su pintura logra situarse en el ámbito de las investigaciones de la realidad del mundo contemporáneo. De ahí los contactos señalados con el espíritu científico y filosófico.

Hasta aquí hemos estudiado la evolución y definición del lenguaje de la pintura de Palazuelo; es preciso, ahora, pasar a examinar su significación y proyección en otras especialidades.

El arte como conocimiento

Son pocos los artistas que han realizado su obra con el sedimento y reflexión suficientes. Pablo Palazuelo, un artista plenamente centrado en su pintura, a la que dedica un trabajo diario y constante, ha producido su obra con independencia de toda clase de premuras, al margen del encargo urgente o a plazo fijo. Para él, cada cuadro es un problema nuevo que resolver, y el pintor sabe muy bien que esto no es sospechar la sulución ni esbozar la respuesta, sino llegar a un resultado válido y convincente. El proceso de realización de un cuadro

(6) Pierre Volboudt: *Au creuset de la couleur.* «Derrière le Miroir.» Galerie Maeght. Núm. 137 (abril 1963).

(7) Denys Chevalier: *Palazuelo.* «Aujourd'hui». Núm. 18 (julio 1958), página 31.

(8) *Art. cit.*

es para Palazuelo una experiencia completa que no puede quedar a medio camino o simplemente planteada. Esto explica las pocas obras que realiza al año, pese a su constante y concienzudo trabajo. Toda su labor, como indiqué arriba, no va encaminada a obtener unos resultados meramente formales. De ahí ese trasiego de idas y venidas, de seguir caminos que al final no tienen salida y que es preciso abandonar para alcanzar el fin que se persigue.

Las composiciones de Palazuelo no se deducen de un estudio riguroso de la forma, sino de un análisis del proceso de formación en la realidad. Por esto, es lógico que ante su pintura surja una pregunta inevitable: ¿Son sólo arte estas imágenes?, o, por el contrario, ¿son la solución, la respuesta, la fórmula emitida por un ideario formal de un problema físico y filosófico? En realidad, una pregunta sirve de respuesta a la otra. Aunque el campo de investigación de este pintor trascienda los límites de lo estético, el resultado es de un extraordinario nivel plástico. De esta relación, antes planteada, surge la proyección que tiene su pintura en la escultura, la arquitectura y el diseño, sobre todo esa perfecta integración con el medio, con la realidad, con el ámbito en que ha de situarse. Cuando la pintura de Palazuelo alcanza esta proyección, ¿cómo se manifiesta y en qué actitud se sitúa?

Una pintura con proyección real en otras especialidades

Palazuelo, aunque de 1933 a 1936 estudia arquitectura en Inglaterra, no ha realizado obras de esta especialidad. Su labor es la de pintor, pero los resultados a que ha llegado tienen una proyección que trasciende los límites exclusivos de la pintura y enlazan con la escultura, la arquitectura y el diseño. El artista no ha llevado de modo sistemático a la práctica estas posibles realizaciones. Se trata más bien de un proyecto que de una realidad. La modulación en que se basa la pintura de Palazuelo tiene magníficas posibilidades en el planeamiento urbanístico, en la ordenación, agrupación y estructura misma de los edificios. Por su composición cálida y humanizada, libre y flexible, su sistema es apto para crear un ámbito propio para una convivencia en la que tengan desarrollo todas las manifestaciones de una vida colectiva actual. Sus formas volverían al mundo del que arrancan y del que serían como una cristalización poética y viva. La modulación creada por Palazuelo puede ser aplicada igualmente a la arquitectura, a la escultura o para la realización de un artesonado. No se trata de que el pintor practique todas estas especialidades, sino de las posibilidades que su pintura ofrece para otras artes. Pero todo procede de la

pintura, como lo demuestra el hecho de que el artista siempre trabaja en dos dimensiones, creando el plano, la planta, ya de un edificio, ya de una urbanización o de un artesonado. Las líneas de sus cuadros son también los límites de superficie que modulan el espacio y crean esculturas, como algunas realizadas por el pintor. Se trata de proyecciones de sus cuadros traducidas a un orden espacial. También podemos ver esto mismo en otro tipo de obras, como en el artesonado realizado para el coleccionista Huarte. En él, el pintor continúa y amplía la proyección de su modulación aplicada a la decoración de un techo. Se trata de un artesonado situado en un ámbito creado por una arquitectura actual. De primeras podría pensarse que entre ambos elementos se produciría la disyuntiva entre la solución tradicional de un artesonado y la modernidad de la arquitectura a la que iba destinado. Es cierto que esta solución enlaza con la tradición mudéjar. Sin embargo, no puede hablarse de una imitación de lo antiguo, sino de una reactualización de una forma decorativa válida para humanizar un espacio interior del edificio, haciéndolo más cálido y habitable. Con ello se desplaza la frialdad inherente a la construcción, en parte por el material empleado: la madera; en no menor grado, por la naturaleza y vida que rezuma el trazado de su estructura.

Interesa destacar el carácter de estas aplicaciones de la modulación ideada por Pablo Palazuelo. La pieza, especialmente cuando se trata de esculturas, está planeada con el método del arquitecto, con el fin de crear espacios habitables. Estos ámbitos, derivados de una realización pictórica, tienen un marcado sentido orgánico y una función de crear espacios habitables.

De estas esculturas difieren otras ejecutadas por el artista, que en vez de partir de una limitación de superficies surgen como una verdadera organización de volúmenes creada con el criterio estrictamente de escultor. El artista las ha concebido con el mismo orden y modulación con que realiza sus cuadros. El sentido es similar y tienen también una proyección en otras especialidades al poder ser aplicadas para la realización de obras de arquitectura.

Como puede desprenderse de lo dicho hasta aquí, el arte de Pablo Palazuelo es una constante preocupación por integrar especialidades, logrando una unidad que se presente como un conjunto armónico y orgánico de las mismas. Estas últimas esculturas a las que me he referido son verdaderos proyectos, en los que se sintetizan todas las aportaciones de la pintura, escultura y arquitectura que fueran realizadas de acuerdo con la modulación del artista. Por desgracia vivimos en un mundo en el que este tipo de creaciones son escasas o apenas si se han producido. Son muy pocas las manifestaciones de interés

responsables para una integración de las artes. Entre otras razones, porque lo que se ha pretendido siempre es una *adición* de especialidades, una acumulación de soluciones, en vez de crear algo que integrase, coordinase todos estos esfuerzos. Se evitaría así llegar a una suma de errores por partir de un falso principio: integrar es reunir.

La pintura de Palazuelo manifiesta la intención del artista de que esta integación se produzca. Al mismo tiempo muestra una serie de posibilidades de desarrollo ilimitado, un camino favorable a la integración de las artes mediante un módulo que las modifique, sin privarlas de aquello que las nutre y vivifica: su contacto con la vida. Su solución tiene un carácter plenamente integral frente a la propuesta de la simple suma o reunión bajo el común denominador de las artes plásticas. Sólo queda, aunque sea una paradoja decirlo, lo más fácil: poder realizarlo.

Una pintura orgánica

La obra de Palazuelo se sitúa entre las tendencias racionales del arte contemporáneo como una actitud definidora de un nuevo humanismo frente a la frialdad del constructivismo inicial y del neoplasticismo. Existe en su pintura un deseo de partir de la vida, de humanizar la razón, de que sea el trabajo del hombre lo que palpite en cada uno de sus cuadros.

En líneas generales, la pintura de Palazuelo se corresponde, sin que esto suponga, ni mucho menos, el decir que este pintor participe en esta tendencia, con la postura mantenida por la arquitectura orgánica frente al racionalismo inicia. Frank Lloyd Wright, el arquitecto teórico, realizador y defensor del organicismo, proclamaba la necesidad «... de que la arquitectura reconozca su naturaleza, de que comprenda que deriva de la vida y que tiene como objeto la vida tal como hoy la vivimos, de que sea algo intensamente humano. Si vivimos con personalidad y con belleza, la arquitectura se convierte en la necesaria interpretación de nuestra vida...» (9). La cita bien podría ser aplicada a la pintura de Palazuelo. Partiendo de unas bases racionales, de un sistema y un orden rigurosos, el pintor dirige su atención a la vida para hacer del arte una manifestación que pueda ser integrada en ella. Palazuelo pertenece a ese grupo de artistas que, en lo que llevamos de la segunda mitad del siglo XX, se esfuerzan por definir un arte en el que se muestre una emoción racionalizada a la vez que la razón se halle humanizada.

---

(9) Citado por Bruno Zevo: *Historia de la arquitectura moderna.* 3.ª ed. Buenos Aires, 1959; p. 450.

La obra de este pintor es, en este sentido, lo suficientemente significativa para definir la labor de un artista cuyo centro es el equilibrio del hombre y cuyo alcance sea el de humanizar el medio en que se desarrolla nuestra vida.

VÍCTOR NIETO ALCAIDE
«Las Antillas»
LOS PEÑASCALES (TORRELODONES)
MADRID

APENDICE

A continuación se publican algunos textos originales de Pablo Palazuelo referentes a conceptos en que se funda su pintura. Su lectura es útil para alcanzar un conocimiento completo de la apoyatura ideológica de su obra. También se publican dos poemas inéditos del pintor y algunas citas de libros recogidas en sus papeles que presentan cierta relación con la orientación de su arte. Se trata de notas recogidas de sus cuadernos de trabajo, en las que se funde lo propio, lo original del pintor, con datos tomados a lo largo de sus lecturas.

I

RITMO

El empleo del concepto de ritmo, *en lo que se refiere a los fenómenos estéticos (creaciones o percepciones) situados en el espacio y que pertenece a las artes en el tiempo, viene de muy lejos. A causa del papel primordial que tuvo el estudio de la armonía musical en el desarrollo de la Matemática y Filosofía griegas (pitagóricos que influenciaron e inspiraron la estética platónica), y en virtud de la teoría sinfónica, harmónica del Cosmos, en la cual estas dos disciplinas se fundaban, su* concepción de las artes plásticas *estaba gobernada* por analogías y preceptos pertenecientes a la música.

Vitrubio insiste mucho sobre estas analogías y emplea el término EURYTHMIA *para designar un encadenamiento feliz de proporciones; es decir, una simetría o conmodulación que produce un efecto no solamente harmónico, sino también* sinfónico, orgánico.

SIMETRIA

Simetría, *según Vitrubio, es la conmensurabilidad entre un todo y sus partes, correspondencia determinada por una medida común entre las diferentes partes del conjunto y entre estas partes y el todo. La significación o intención moderna de la palabra es errónea.*

La simetría dinámica *es la combinación harmónico-sinfónica de superficies (en las artes del espacio) dependientes o unidas unas a otras por medio de proporciones características, o bien por un encadenamiento de proporciones derivadas de un mismo* tema, *que conduce a la* eurythmia.

MIMESIS

La naturaleza se imita a sí misma sin descanso, y así se especializa, se individualiza cada vez más, hasta crear formas nuevas. La metamorfosis es el fin de una «misteriosa» autoimitación, que constituye, en cierto modo, una ley. Una ley de la naturaleza que despierta en el hombre (aquí, resonador) una fuerza que, a su vez, puede provocar esa ley, reforzarla y dirigirla. Tiene lugar una operación en la naturaleza, que provoca en nosotros una operación semejante —o quizá distinta— que, a su vez, reverbera sobre la primera, amplificándola, o bien transformándola conjuntamente con ella, formando entonces las dos una sola.

La realidad *no tiene los contornos difusos. Sólo los accidentes (realidad también) de la visión por el paso del tiempo.*

II

No se debe olvidar que la ciencia es del dominio del intelecto. Sin embargo, el intelecto no es más que una función psíquica entre otras fundamentales; él solo no es suficiente para darnos una imagen completa del universo. Entre otras, las percepciones inconscientes no están a disposición del intelecto consciente y no aparecen en una imagen intelectual del universo.

(C. G. JUNG: L'Energétique Pyschique. *Trad. francesa. Librairie de L'Université. Ginebra).*

III

LOS REINOS

Extrema
pulsante
iridiscente
radiante
fuente

Extrema
pulsante
oscura
simiente

(1961).

METAL

Salta aún
astringente
oscuro
ardor

Vibra aún
cristalina
sonora
contracción

(1961).

SINTESIS BIOGRAFICA

Nace en Madrid en 1916

1933-36. Estudios de arquitectura en Inglaterra.
1940. Empieza a pintar. Obras figurativas neocubistas. Influencia de Klee.
1945. *La joven escuela madrileña,* Galería Buchholz, Madrid.

1947-48. Publica sus primeros dibujos abstractos.
Segunda exposición *Joven escuela madrileña,* Buchholz, Madrid.
Cuatro pintores de hoy, Librería Pórtico, Zaragoza.

1948. Beca del Gobierno francés.
Viaje a París, donde reside hasta 1960.
Primeras obras abstractas expuestas:
Salon de Mai, Musée d'Art Moderne, París.
Galerie Denise Renée, París.
Mains Eblouies, Galerie Maeght, París.

1949. *Salon de Mai,* Musée d'Art Moderne, París.
Mains Eblouies, Galerie Maeght, París.

1950. *Salon de Mai,* Musée d'Art Moderne, París.
Art. Club, Viena, Museo de Toronto.
Mains Eblouies, Galerie Maeght, París.

1951. *Tendances,* Galerie Maeght, París.

1952. Musée de Zurich.
Tendances, Galerie Maeght, París.
Rythmes et Couleurs, Musée de Lausanne (Prix Kandinsky).

1953. Primeras realizaciones definitivas de la concepción geométrica personal.

1954. Tendance actuelle de l'Ecole de París, Musée de Berne.
Younger European Painters, Guggenheim Museum, New York.

1955. Primera exposición individual, Galerig Maeght, París.
Du futurisme à l'Art. Abstrait, Musée de Lausanne.
Carnegie International, Pittsburgh.

1956 *Art Abstrait,* Galerie Beyeler, Basel.

1958. Segunda exposición individual, Galerie Maeght, París.
Carnegie International, Pittsburgh.
V Premio Carnegie.
Art et Nature, Kunst und Naturform, Musée de Zurich.

1959. *Blanco y Negro,* Galería Darro, Madrid.
Trece pintores españoles actuales, Museo de Artes Decorativas, París.

1960. *Thompson Collection,* de Pittsburgh, Musée de Zurich.

1961 Carnegie International, Pittsburgh.
The american federation of Art.

1963. Tercera exposición individual, Galerie Maeght, París.

1964. Fondation Maeght, Musée de Saint Paul de Vence.
Biennale de Menton.
Carnegie International, Pittsburgh.
Poetes, Peintres et Sculpteurs, Galerie Maeght, París.

1966. *Salon de Mai,* Musée d'Art Moderne, París.
Musée Fondation Maeght, Saint Paul de Vence.
Galería Juana Mordó, Madrid.
Biennale de Menton (fuera de concurso).
Bibliotèque Nationale, París, Gabinet des Estampes (aguafuertes y litos).

Colecciones

Museo de Arte Moderno, París. Museo de Zurich, Museo Cuggenheim, New York. Carnigie, Pittsburgh.
Museo Fondation Maeght, Museo de Río de Janeiro.
Museo de Cuenca.

Colecciones particulares

Didisheim, Lausanne. Vlauzart, Zurich, Zumsteg, Zurich. Heer, Zurich. Graindorde, Liege. Thompson, Pittsburgh, Beyeler, Basel, Mc. Roberts and Tunnard, Londres. Juana Mordó, Madrid. Fernando Zobel, Madrid. Juan Huarte, Madrid. Ruiz de la Prada, Madrid.

EL MUSIQUERO DE LAS MANOS FECUNDAS Y OTROS POEMAS

POR

CARLOS EDMUNDO DE ORY

ESTE POEMA COMO...

Este poema como un gran perro negro
acude a la vienda más infeliz kiosco
de músicas enfermas y donde el viejo ser
no cesa de ulular unos ojos sensibles
se posan en las ruinas de un destino indefenso
Linternas inefables en plena tempestad
¡Dios mío calma al fin el huraño gemido!
Criatura de volcán y de caligrafía
ata luces y sombras en un repique de ángeles
Ven araña absoluta de asfixia ven a mí
que en baño de suspiros malgasto tu silencio
Del atroz animal la faz difícil traigo
moribundo aún me atañe el olor de jazmín
Polvo estúdiame. Y yo que era rico en campanas
desaparezco en la zozobra de una frase.

HOY TIEMBLA MI CABEZA...

Hoy tiembla mi cabeza de antiguo poseído
divago ensangrentado de pesados secretos
pensamientos de extraña demencia y de derrota
como tus propios párpados gotean alquitrán
Sobre mi corazón de demasiadas ansias
cae un interminable llover de llanto horrible
Oh fulgor legendario vejez de olas feroces
sostén el alejado terraplén de la nieve
Se acabó todo se acabó el amor veloz
Con una vela voy por las habitaciones
y en la cocina bebo la leche del suicidio.

SENTADO EN EL COHETE...

Sentado en el cohete de infinita tristeza
a ti tatuado rey de familia de búhos
llevo mi piel color de ectoplasma y escucho
en el fondo de ella un aullido de huesos
Lenta belleza dura tarea cielo helado
soporto la fatiga y me acostumbro al llanto
mientras la sombra impía del invierno se abate
sobre miembros sin alegría y sin calor
flota tranquilo envuelto en las sedas del rezo
y en un regazo de alas acuesta el pensamiento.

LOS PAJAROS Y EL PAN...

Los pájaros y el pan tu esposa y el rocío
tantos ruegos domados en un silencio puro
¿Dónde estás tibio lecho de relámpagos tristes
cayendo enmudecidos sobre un trono de polvo?
Estás solo en la casa y estás solo en el mundo
tus pasos se columpian como un niño en tu oído
De pie haz memoria y que el espejo del olvido
ilumine tu alma con lámparas de muerte
Corazón mío en el que perdido estoy despierta
aleteando en el reino de gran oscuridad.

LOS PAISAJES MAJESTUOSOS...

Los paisajes majestuosos tales fosas
me recuerdan retratos que no quise mirar
Figuras situadas en el misterio las visibles
aptitudes mudables esclavas de un engaño
adentro ya no hay oro de vida ni intemperie
una odisea es la respiración de los dolores
buscando abrigo en el disfrute microscópico
Este mugir inteligible como el viento

no es más ciego que el fuego ni más rojo
Poseo en mi alma el instinto de los crepúsculos
y entonces cuando el oasis de la flauta
consigue hipersensibles senderos de músicas
cuán rápida es el alma deslizándose en ella
con voluptuosidad de góndola vacía.

MIRA ESTE SUEÑO...

Mira este sueño de sapiencia y perlas
en él bailan también objetos de desdicha
a través de bambúes los gajos del pasado
vuelan con fuerza de águila a la que no digo adiós
Recuerda bien la prenda del preludio cuando era
como alhaja de carne y labio matutino
Nos daba risa ver tantas fechas fecundas
acariciados por el fenómeno del bien
Recuerda tus amores con las mil maravillas
que se estrellaron en el espejo codicioso.

EN MI NATURALEZA...

En mi naturaleza de rubí la exuberancia
el desorden de la emoción y los impulsos
el desenfreno sumamente venenoso
aquel disfraz de loco la cólera divina
tu contagio al reír y el asombro al amar
alma de negras manos enguantadas que estrujan
cabezas modeladas como un espeso humo
enseña sus axilas de diosa oh mi lujuria
llena de cascabeles.

AÑORO LAS PUPILAS...

Añoro las pupilas de la cara de eva
rosa mustia rival de insoportable espectro

Un pasado levanta los brazos sobre una
voz agotada arpa de inhumanos balidos
Alma de negros llantos te daré mi cabeza
que es como largo túnel de locura y dulzura
Que duerma tu garganta de oraciones y toses
dócilmente en algún nido de eternidad.

PON PEREZA...

Pon pereza pereza y dáñame las manos
Te describo indolente llegar de pobre noche
o día en que termina el blando vaho de éter
fuente tuya de fuego tamaña opacidad
Tremendo holgar desierto caudales de vacío
Se oyen determinadas canciones de infinito
como coros salados mientras yazgo confiado
cantos inquebrantables de mi manida música

TOCANTE AL OCIO...

Tocante al ocio su resistencia es pálida
Es pálida comparada al finis lagrimae
Pronuncia al fin triste mortal tu sílaba
aterida muy venturosa en quejumbre
dentro de la fecunda y negativa noche
Nada es igual al ser que ordena tiempos
o presenta su boca pestilente de besos
eternas gotas lúgubres del espanto de amar
inagotablemente vertidas en abismos.

NAZCO PIEDRA...

Nazco piedra pitido de tren negro negocio
que quema el fin futuro y su comarca de humos
donde poder a grito de carnal desperdicio
poder hablar hundido en la inutilidad

Yo llamo con terribles guantes al hosco baúl
Al aire resignado con su lote de truenos
por donde veo pasar el gran halcón del Ocio
con su mustio emerger de pájaro enervante.

EL MUSIQUERO...

El musiquero de ojos dormidos
pasa la noche en una tecla
su corazón de diamante anula
y lanza una nota al cielo
Una voz podrida de cascabel
baña la luz con suave mano
entonces el violín se infla
y llora lágrimas de ciego
Danza el corazón pulquérrimo
y se hunde en sopor la fuga
así se coronan los vientos
en esta melodía incierta
Yo miré la profunda noche
quitando el polvo a su nostalgia
y vi sus alas lentas caer
en el triste cordaje vacío.

LOS POETAS

A Félix Grande

¿Son señores? ¿Son globos de colores?
¡Hacen reír a millones de hombres y mujeres!
Solo desnudo o vestido
de harapos de rocío y llamas
de pie en su tarima de amor
bellísimo animal de música
quemado en el fuego del silencio
habla habla habla
con voz de hormiga y de océano

y nadie nadie nadie
escucha su violín de gritos humanos
Poeta paga caro
paga a precio de sangre
tu voltereta en la existencia
tu soledad de pelota abandonada

Ríen de él el pobre loco
el pobre avaro de infinito
que mezcla joyas y llagas
en su sartén de cocinero eterno
Desgraciado celeste aguafiestas
proletario del llanto payaso del grito
coleccionista de amores
ruiseñor-rana-gaviota
aventurero pordiosero del verbo
amante gigante de sílabas
subido en la noche a caballo
Jinete de la Muerte
en el poeta pestífero
con sus ojos de fiebre
y su guitarra de gangrena
maravilloso idiota del Hombre

El mundo pasa a su lado
—guerras odios jardines marchitos
muchachas cucarachas y diosas de belleza
los ofidios del sexo
y las viejas rameras en sus barcas perdidas
el mundo pasa
pasa empujando al arlequín de entrañas
al triste consejero de los siglos
centinela de las cenizas
centinela de las miserias
cantando solo en el umbral del mundo
en las cuevas del caos
—cuarteles fábricas prostíbulos
estrellas y feldespato
y en vez de un rostro
un rostro de hombre
contempla sólo una caricatura.

EDIFICIOS INVISIBLES

A Ginés Liévana

Cientos de redes y aguas presas
Verlas bajar a su cripta
La respiración morbosa. Ningún aire
excepto el país pegado al fuego y su procedencia
¡Oh difícil bagaje! Floreciente salud
de grandes felinos felices
siempre enemigos y abrasados
anhelan en el miedo de la noche
convertir el beso en abismo.

¿Qué escuchas, ay? La gruesa música
funciona ya en nosotros
Así son los que se aman
husmeando el horizonte:
necesitados ágiles equívocos
nuncan regresan
Tiende esa vista fuera
¡Noche de terribles reinos!
Una mano sobrante una mano inconsciente
busca la muerte vuela por la muerte
beatífica por último
en una punta pálida se reúne

ARROJA VIDA

A Antoinette Boyreau

Aquí estamos y el mudo oscurecer
arroja vida nos adora
Estas hogueras lejos de la mente
abarcan la verdad
Inunden nuestras chozas inocentes
las pobres aguas besos
recaen de espaldas en los mares
El resto de la noche
las colchas cubro riendo
y altero las paredes

tan feliz soy que surto
mi casa de pasiones
Fundar la atroz muralla
y recrearla de humo
fundar el cielo con furor
bastan las manos
Los pechos triste toco
Sostengo tierna esposa
preciosas lumbres
Y en fin yo me eternizo
viendo al viento mover su vidrio oído.

NO CREO NADA

A Claude Lambert

No creo nada. Este fatal perfume
que está detrás del éxtasis
Y esta manzana que me diste
¡Oh palacio bendito! Caen los días
y tristemente meto mi cabeza en el mar

Hereditaria dicha lecho abierto
Un corazón tras el antiguo olvido
yermo en su carne de su aspecto duda
Y me voy porque estoy bastante triste
a besar la muralla. Desde entonces
hay un color demasiado cansado

Yo lloro a solas convencido
Mientras constantemente debo todo
a una caricia de seda veloz
En esta humilde noche
entra la oscuridad con pie risueño
Sentado evoco y desprovisto acudo
a los sollozos silenciosos

Déjame sin creer. Enorme estático
¡Ay, sí pobres alfombras
y lámparas desiertas!

Las estrellas no existen
Tampoco tú. Saber la hora quiero
que has de venir.

GRAN TESIS

El cielo dura todo el día
y el grado de peligro que te ofrece
no hay manera de huir
linterna en mano miro
curiosamente la tormenta espléndida
La noche ocurre llamativa
y con un hondo avance de molusco
me lleva allí al sangrante trono
donde están los cangrejos delicados
dormidos trozos en el fango
Allí está el mar deseado
lleno de rabia y sólido
extraño olor eterno a soledad
Lloro por consiguiente
lloro en las celdas y en la antigua nota
pulsada por los dulces oleajes
del nido baja un vuelo de hojas
y en mi cabeza sopla sus épocas encima
de mi alma y mi mandíbula.

CARLOS EDMUNDO DE ORY
Maison de la Culture d'Amiens
Place Léon-Gontier
AMIENS (FRANCE)

SOBRE EL CONCEPTO DE DECADENCIA EN EL SIGLO ILUSTRADO

POR

WERNER KRAUSS

La noción de decadencia aplicada a ciertas épocas de la historia española y a veces a la esencia histórica de España, se impuso a la mente de Joaquín Costa y de los prohombres de la generación del 98. Llegó a su colmo en la obra orteguiana, *España invertebrada,* y penetró también en ciertas obras de don Américo Castro. Pero mientras para Ortega la minoría selecta y rectora no existió nunca en España, Castro admite su existencia entre los intelectuales del XVI y del XVII, incapaces sin embargo de contrarrestar las fuertes concepciones populares.

No nos cumple poner en tela de juicio la veracidad o falsedad de tal actitud de los españoles delante de su propia historia. Cabe, empero, entablar el problema del origen y de las fuentes del concepto de decadencia en España.

No faltan críticos (entre ellos se halla el mismo Herder), que interpretan la obra magna de Cervantes como atentado dirigido contra la supervivencia de las tradiciones más auténticas de España. Lo cierto es que en el XVII comenzando por Cervantes una falange de intelectuales estuvo combatiendo el teatro de Lope y de sus secuaces. Capitaneados por los sucesores españoles del aristotelismo italiano, El Pinciano, Cascales y González de Salas adoptaron los principios del clasicismo opuestos al teatro de Lope de Vega y a su escuela, cuya propagación tacharon de sumisión ciega al gusto estragado de la plebe. Tanto montaba la teoría clásica que el mismo Lope debía reconocerla en su *Arte nuevo de hacer comedias.* Con la cual el teatro llamado nacional sólo existía de hecho, no de derecho. En todo el siglo no aflojó la resistencia contra los dramaturgos considerados como responsables de la decadencia literaria española. Los argumentos del siglo van a repetirse por Luzán y otros teóricos del clasicismo del XVIII. (1).

En la misma época fue inevitable que se resintiesen las anomalías de la vida social y política. Los arbitristas del XVII buscaron remedios contra algunos males, cuyo conjunto irá a formar más adelante el

(1) Además de las *Ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, véase John A. Cook, Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice. Southern Methodist University Press, Dallas, 1959.

concepto de «decadencia» española. De esta forma fueron debatidos los problemas de la despoblación, de la incultura de muchas tierras, de la hipertrofia de clérigos y monjas, de la ociosidad de los hidalgos y de la ignorancia supina del elemento plebeyo. Lo que no se reconoció por entonces fue la interdependencia de todos aquellos fenómenos.

Si el XVIII español es el siglo de la Ilustración, viene a ser al mismo tiempo el siglo de la autocrítica nacional. Se comprende que en aquella época abundaran las ocasiones de oponerse a un pasado, cuya supervivencia pesaba aún en el presente:

> Sopratutto da allora —escribe Luigi Sorrento— la Spagna comincia a considerarsi malata, parla e ha coscienza dei suoi mali, padesa uno squilibrio trà realtà e ideali ... un disaccordo e uno scontento interiore delle coscienza, una rottura fra il volere e l'operare... (2).

En verdad la autocrítica española fue precedida por la crítica extranjera. En el *Esprit des lois* (1748) Montesquieu hace cargo a los españoles de haber abandonado el comercio con sus colonias a las demás naciones. Ir en busca del oro y de la plata era confundir con la riqueza su mera apariencia. Después del régimen de Felipe II, es decir, a partir del XVII, la decadencia era patente. A los males económicos se añade el yugo de los clérigos e inquisidores:

> Une nation est bien malheureuse, qui donne de l'autorité à des hommes tels.

Desde luego ni en la crítica ni en la autocrítica de la decadencia española se podía pasar por alto el papel fatal de la Inquisición. Pero había otros factores de igual importancia. Masson de Morvilliers (1740-1789), enciclopedista y autor de una geografía de España y de Portugal (1776), considera como motivos de la decadencia el abandono del comercio colonial, la debilidad y el orgullo de los gobernantes, la pereza de las clases trabajadoras. El artículo insertado en la *Enciclopedia metódica* de 1782 hace hincapié en la falta de matemáticos, de físicos, de astrónomos y de naturalistas españoles. El descuido de las ciencias útiles en España le indujo a preguntar:

> Mais que doit on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe? Elle ressemble aujourd'hui à ces colonies faibles de malheureux, qui ont besoin sans cesse du bras protecteur de la métropole.

---

(2) Francia e Spagna nel settecento. Battaglie e sorgenti di idea, Milano, 1928, p. 75.

La crítica de Masson no obedece a ningún prejuicio hispanófobo. Tan pronto entraba en el terreno de las actividades literarias, estaba muy dispuesto a reconocer la contribución valiosa de España. Fue la primera nación:

> qui dans un siècle où les autres nations étaient à demi barbares ait eu un roman satirique regardé encore aujourd'hui comme un chef-d'oeuvre. Dans le nombre de ses auteurs dramatiques on distingue Lope de Vega, Guillén de Castro, Cadalso, Moreto: le premier si connu par la fécondité de son génie, et qui a composé jusqu'à 1800 pièces. On trouve chez elle encore quelques poètes, quelques beaux esprits.

¿Cómo se aviene la decadencia de la vida social con el florecimiento de la literatura y de las artes? (Masson también reconoció las grandes cualidades de la pintura española.) He aquí un problema cuya solución no podía lograrse en el XVIII, ya que aun hoy día carecemos de una explicación satisfactoria de aquellos contrastes simultáneos. Pero volviendo a los conceptos de Masson haremos constar que la estimación de la literatura española del siglo pasado se oponía a la actitud francamente negativa de los propulsores españoles del clasicismo, de Luzán y de Clavijo y Fajardo.

Para este último la decadencia del teatro del Siglo de Oro persiste hasta su propia época. Pero su esperanza en una profunda reforma del arte dramático es mínima. Por lo tanto, la única solución sería la prohibición de las obras más estrambóticas del XVII, sobre todo los autos sacramentales de Calderón. En su análisis de los desafueros y profanaciones sacrílegas adopta el punto de vista de un catolicismo purificado, hipocríticamente, según Menéndez y Pelayo por proceder de un volteriano de la primera hora. En todo caso, conviene subrayar que la crítica de los autos sacramentales viene a ser al mismo tiempo una crítica de las opiniones religiosas del siglo pasado.

Para la mente esclarecida de Clavijo y Fajardo no se podía separar la decadencia teatral de otros fenómenos que caracterizaban la vida espiritual del XVII.

Sin embargo, para la mayoría de los literatos españoles la cuestión del teatro se entabló sin conexión con otros síntomas de la vida social. Así vemos al célebre periodista Nipho apreciar el arte genial de Lope y de Calderón, a pesar de ciertas objeciones muy comedidas, mientras él mismo es uno de los primeros españoles que reveló la decadencia en otros aspectos de la vida nacional. Dice en el *Correo General de España* de 1769:

> Uno de los más insuperables obstáculos que siempre han hecho frente a la fortuna de esta península ha sido el desasirse de los brazos

de la preocupación, y no dar un paso adelante en asuntos, que por nuevos, o desconocidos se han reputado, o sueños de ociosos, o exageraciones del discurso. Si esto se hubiera hecho en casi todos los reinos de la Europa, que algún tiempo fueron tributarios de la industria y política de España, es sin duda que hoy, como entonces, pagarían triste feudo a la miseria; pero dando oídos a la razón de sus conveniencias, y poniendo las manos en obras que, aunque a primera vista difíciles, se les ofrecían como convenientes, atrajeron a su país, si no la abundancia, a lo menos un cierto agrado de la naturaleza, que la fue poco a poco haciendo madre, no obstante haberse manifestado hasta entonces dura madrastra.

Un año después, en 1770, el *Correo General de España* concretaba el concepto de la decadencia y fijaba los contornos históricos, dentro de los cuales el fenómeno se hacía patente.

La despoblación empezó por la expulsión de los judíos (cuyo número llegaría a unos 800.000), sostenes imprescindibles del comercio español. Sobrevienen a partir de 1510, fecha de la predominación de España en Europa, las continuas guerras que debían disminuir la población. En 1610, la expulsión de 1,8 millones de moriscos fue un desastre para la agricultura, porque aquellos «indefectiblemente se empleaban en cultivar los campos». Bajo la reina Isabel habían florecido las fábricas y las manufacturas, «medio de la subsistencia de muchos millones más de almas que ahora». Lo que sigue vamos a citarlo al pie de la letra:

... con el ansia de los inmensos tesoros que venían de aquellas vastas regiones, se introdujeron a porfía los extranjeros, y avivados de la desidia de la nación, y el hueco que dejaron los judíos (que eran los que sostenían el comercio por la total expulsión que se había hecho) vinieron a quedar en poco tiempo dueños absolutos de todo el comercio activo y pasivo; y no contentos con esto, desde fines del siglo décimo sexto fueron también extranjeros los arrendadores de las aduanas, que llaman rentas generales, de que se siguió arruinarse nuestras fábricas introduciendo las naciones no sólo todo género de mercaderías labradas, sino también de quinquillería, muelles y ajuares para las casas; a lo que contribuían los arrendadores exigiendo bajos derechos para hacer llamada y aumentar por este medio sus ganancias; lo que causó dos daños irreparables, pues veo continúan aunque no con tanto exceso: el uno que extraían el dinero de las flotas que venían de Indias; y el otro que quitaron la ocupación a más de dos millones de hombres que en esto pudieran emplearse; lo que es precisamente impedimento para aumentarse la población, y causa igualmente de que mucha parte de la que hay, sean vagos, y mendigos, por no tener en que emplearse...

Se acentuó la crisis por el egoísmo de la clase feudal:

... Una de las principales causas de la ruina del Estado ha motivado las muchas vejaciones que los señores de vasallos han usado con

sus pueblos, tanto por los maestrazgos, comendadores, cabildos, abadías y prioratos de las Ordenes Regulares, como por los grandes a quienes pertenecían, con el fin de hacer término redondo, adjudicarse las tierras concejiles y los propios lugares, que por su culpa se despoblaban: el origen de esta causa ha dimanado a mi entender, de que hasta el Señor Don Fernando el Católico, los Señores Reyes no tuvieron ejércitos, y los señores del reino les servían en las guerras con sus vasallos; y como la grandeza de aquellos consistía en el mayor número de estos, además del poder y autoridad que entonces les acarreaba el tener muchos vasallos, les producía también utilidad, respecto de que en las conquistas entraban a correspondencia en los repartimientos de tierras, castillos, y despojos, extra de diferentes adquisiciones que por sí hacían, ya a los enemigos, o bien a sus legítimos dueños en las continuadas disputas que unos señores tenían con otros; porque según se reconoce por la historia, en aquellos tiempos no había más justicia que la fuerza, por la debilidad con que ejercía la Ordinaria; pero habiendo cesado este método con el orden de ejército, o milicias que estableció el referido rey Don Fernando, obligando a los señores a la contribución de dinero, relevándolos de ir a la guerra con sus vasallos, es constante que de esto, y haber introducido su jurisdicción aun en los lugares de señorío, y agregado a la corona los maestrazgos de las Ordenes, se siguió el decaer la autoridad de los señores, y el no serles tan útiles, ni lucrosos los vasallos; y por consecuencia fue causa de que procurasen por todos los medios posibles la despoblación, para que quedando el término a su arbitrio, les produjese mayores rentas: para lo que los poderosos se han valido de todas las ocasiones de peste, hambre, y cualquiera otro infortunio, y se han levantado con todo, con la capa del derecho de vecindad.

Estos mismos propietarios, en lugar de dedicarse al cultivo de granos, convirtieron sus tierras en dehesas. A los labradores les faltaba la instrucción y el consejo maduro que les deberían dar los curas párrocos. Pero lo que ocurría era que los sacerdotes desconocían por completo los intereses económicos de sus feligreses.

El mérito de Francisco Mariano Nipho no sólo se basa en la cantidad y la fuerza de los motivos que alega para explicar la decadencia económica y social, sino en haber comprendido su interdependencia y ofrecido una imagen coherente de la situación de España a partir de un momento histórico determinado.

De acuerdo con Nipho, otros contemporáneos opinan que la decadencia empezó con el advenimiento de la dinastía de Habsburgo. Es la opinión de Antonio Valladares de Sotomayor revelada en el *Semanario erudito*, tomo XIV (1788), p. 232:

Yo probaré por segunda vez este error con el ejemplo de estas dos mismas potencias, volviendo los ojos a los reinados de Carlos V y su hijo, en que los respetos presentes se vieron trocados. Fueron infinitos los escritores franceses, italianos y alemanes de aquel siglo, que publi-

caron la política española por la más fina y sublime de la Europa. Yo no defiendo, ni digo que aquellos monarcas no fuesen grandes políticos, es preciso creerlo así, si no se desmiente primero la fe de los que han escrito sus vidas y acciones; pero diré que pusieron en olvido los medios, y aún dieron providencias contrarias a la felicidad de la monarquía, echando las primeras disposiciones para la ruina que padecemos en el comercio, población y otros perjuicios capitales. Ordenaron sabiamente lo que toca al reglamento de la justicia: pero no es esto sólo en lo que consiste la verdadera política de Estado. En fin, habiéndose continuado el sistema de aquellos monarcas, ha llegado España al estado que vemos, y sin duda continuará su desgracia, si no se tomaren otros puntos para el gobierno. Con todo eso vemos que la política española fue en aquel siglo elogiada por los extranjeros, colocándola en el grado más sumo.

Mientras la política de los vecinos de España obedecía al interés y a la ambición, los estadistas españoles por su daño observaban las normas cristianas (pp. 237 y ss.).

En el mismo año, el prospecto del *Semanario* mencionado exalta la literatura y la ciencia española del XVI. Si España descendió tan rápidamente de aquella altura, fue la culpa de las encarnizadas guerras y la intromisión de los clérigos y monjas en los asuntos culturales y pedagógicos:

Es verdad que en los dos siglos siguientes no correspondieron los progresos de la literatura a tan felices principios; porque oprimida la nación de incesantes, y encarnizadas guerras, acometida ya a un mismo tiempo, ya separadamente por la Francia, la Inglaterra, la Holanda, y por varios príncipes de Alemania, se vio precisada a volver todas sus fuerzas a su defensa, sin que le permitiesen las circunstancias aplicar el correspondiente esmero a la protección y cultivo de las buenas letras y de las ciencias exactas. Ni aun se puede decir que las olvidó; porque a pesar de las guerras que amenazaban a Felipe IV estableció este monarca una serie de cátedras de lenguas, letras humanas, ciencias naturales y sagradas, que seguramente fueron las que excitaron la emulación del Cardenal de Richelieu para que estableciese y fomentase varias academias que obtuvieron suceso más feliz que los Estudios del Colegio, que entonces se llamaba Imperial en esta Corte. Provino sin duda esta diferencia de haber puesto Felipe IV tan grande comisión en manos de regulares, que siempre tienen dentro del Estado otro Estado aparte, gobernado por su interés particular; y haberla, por el contrario, encomendado Richelieu a diferentes sabios escogidos entre todos los que se conocían, quienes miraron siempre su interés como absolutamente inseparable del bien común (3).

---

(3) Prospecto de la obra periódica intitulada *Semanario Erudito*, que comprende varias obras inéditas, críticas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos.

También Cadalso, Sempere y Guarinos, y Jovellanos veían en el XVI el siglo de apogeo de la cultura española, seguido por un rápido descenso. Según Cadalso, a la muerte de Carlos II no quedaba más de España que un esqueleto. Y Sempere y Guarinos afirma que a principios del XVIII en España apenas quedaba un confuso recuerdo de lo que fue la nación en épocas anteriores. Jovellanos hace constar que en el XVII las ciencias no buscaban el camino de la verdad, sino se consideraban como medio de ganarse el pan. La superabundancia numérica de los estudiantes no permitía mantener el nivel científico anteriormente logrado.

El manuscrito publicado por Valladares de Sotomayor en el tomo XXIV (1789) de su *Semanario,* sería de 1768, es decir, anterior al artículo de Nipho. Pero tal fecha resulta insostenible puesto que en el mismo artículo se cita el *Discurso sobre el fomento de la industria popular,* obra publicada sólo en el año 1774:

> ... pero sabiendo yo de mis paisanos el casi ningún amor al público, y la poca unión (que constituye la felicidad de él) tuve aquélla por causa bastante para que (no obstante el ingenio, fortaleza y continua resistencia en los trabajos e injurias del tiempo, con otros mayores epítetos de que nos gloriamos por voz común de las naciones) estén tan incultos los campos, los montes y fábricas tan olvidadas, los reinos tan despoblados, los caminos con tantos bandidos, los confinantes reinos tan llenos de contrabandistas, el comercio en algunas partes casi ninguno, y los víveres tan universalmente costosos, que no hay sueldos que basten a superar los gastos de una familia (p. 4).

En la página siguiente, el autor vuelve a achacar la decadencia no sólo a la falta de industria popular, sino también a la poca unión de los naturales. Se aducen otros motivos para explicar el retroceso del comercio y de la industria española. Se refiere a la

> fragosidad de los caminos en algunas partes, y ningún alivio en las posadas para los viajantes (de que trataré en tiempo más oportuno): y el más principal es hallarse dilatados campos y montes incultos. La raíz de esta enfermedad nace de que los más son comunes de los pueblos; y como ninguno tiene en ellos particular dominio, abandonan su cuidado y cultura, sirviéndose de ellos en el escaso gasto de alguna yerba, que con los beneficios de la primavera producen, quedando inútiles el resto del año: y no cuidando algunos de su cultura y guarda, o se arruinan con las corrientes en el invierno, o se deterioran con la frecuencia y multitud de ganados en la primavera; de modo, que visiblemente se inutilizan cada día, quedando en muchas partes campo desierto e inútil para todo... (p. 6).

En cuanto a la despoblación, más que al agotamiento de energías humanas por las colonias se debe al «mucho lujo en vestido y mesas».

Este lujo —sigue explicando— fue la causa por la cual

> no hay rentas que basten para superarlos, amedrenta a los más hacendados, y atemoriza a los más económicos; de modo que no hay cosa hoy que más se recele que el matrimonio; y así insensiblemente se minora la gente, y por consiguiente las poblaciones: pues si a España se le sacase la gente extranjera que en ella está domiciliada, la que está en comercio, o en actual servicio, o empleada, se conocería un desmiembro, que haría manifiesta esta verdad (pp. 26 y ss.).

El problema del lujo íntimamente enlazado con el de la decadencia española fue muy debatido en Francia durante todo el siglo XVIII. En los primeros decenios se atribuía al lujo un papel de estimulante en el proceso económico. En la segunda mitad del siglo prevalece la hostilidad al lujo motivada por las nuevas teorías agrarias y la valoración exclusiva del productor agrícola (4). La actitud española ante el lujo puede ser la repercusión del debate entablado en Francia, pero fue un problema que encajaba de una manera muy diferente en la realidad española desprovista, al revés que en Francia, de fábricas y manufacturas.

Una apología incondicional del lujo, como la realizó Romá y Rosell en 1768, es un fenómeno aislado dentro de la literatura española. El autor dice entre otras cosas:

> En una monarquía de grandes proporciones, como España, es el lujo, no sólo útil, sino necesario. En el estado de decadencia, para restablecerla: en él de la mediocridad para conservarla y aumentarla; y en el de opulencia para preservarla de ruina (5).

Generalmente, el lujo existente en España se considera como una de las raíces más profundas de la decadencia nacional y económica. En 1770, Francisco Mariano Nipho rebate los argumentos de Rosell, aunque sin citarle:

> El lujo que se ha introducido en superlativo grado es, sin duda, contra la agricultura y población; porque sus excesos han trascendido también a la campaña, en los gastos de boda, vestuario, comodidades y vanidad; de suerte que el mayor dispendio ... hace subir el precio de las producciones, en las que teniendo su lugar los simples que sirven para las fábricas hace que los tejidos tengan más valor... (6).

---

(4) Acerca de la actitud del XVIII francés ante el problema del lujo véase mi exposición en Cartaud de la Villate, Berlin, Akademie-Verlag, 1960, I, pp. 91 y siguientes.

(5) Extracto de SEMPERE Y GUARINOS, II, 49.

(6) *Correo General de España,* II, Madrid, 1770, p. 371. En la próxima página se halla la alusión a las opiniones de Romá y Rosell: «Yo sé bien que el lujo, como suena, es conveniente en una vasta monarquía para la circulación del dinero...».

Contra el lujo de las modas femeninas lucha la autora de un *Discurso sobre el lujo de las señoras, y proyecto de un traje nacional* (7), recurso absurdo, pero que por lo visto fue el objeto de un debate serio.

Un tal Manuel Romero del Alamo dirigió a la revista *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* unas cuantas cartas sobre las causas de la despoblación de España. La primera, publicada en abril de 1789, dice entre otras cosas:

> ... el lujo, profusión y moda, son la causa del crecido número de celibatos, los que siempre, y por siempre destruyen la población, atrasan la agricultura, suspenden las artes, impiden los matrimonios, y producen todos los males políticos de un Estado... (XVI, p. 624).

La segunda carta de Manuel Romero del Alamo, publicada en mayo de 1789 en la misma revista, se intitula: *Efectos perniciosos del lujo*, y revela la íntima conexión entre lujo y moda. En su tercera carta sobre *Efectos perniciosos del lujo*, Romero del Alamo explica cómo la satisfacción de las aspiraciones al lujo sólo es posible a costa de la economía nacional, ya que los artículos de lujo proceden del extranjero.

> Esta compra de efectos extranjeros por necesidad, ha de producir la minoración de las artes y agricultura del reino, ha de fomentar un nocivo comercio pasivo, ha de acabar con todas las felicidades naturales, siendo este porte solo bastante a poner la monarquía más opulenta en el estado de la mayor indigencia (p. 174).

En la cuarta carta de julio de 1789, el autor comprueba que, en contraste con España, las naciones extranjeras vigilaban por el equilibrio de las compras y de las ventas en el extranjero. En España la exportación consiste «en materias crudas, como lana, linos, hierro», es decir, en los materiales que podrían elaborar las fábricas nacionales para vender luego los artículos fabricados en España a precio mucho más elevado que las materias crudas. El objeto de la quinta carta (julio de 1789) es la demostración de cómo el lujo afectaría a todas las diversas clases sociales. El fenómeno puede observarse ya en los comienzos del siglo XVIII:

> ... en principios de este siglo se advertía a este monstruo crecer con lentitud; mas acercándose a nuestro tiempo se ha desenfrenado de modo que raya cerca del último grado de lo posible...

---

(7) Extracto en el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XIV, julio de 1788, pp. 448 y ss. Véase Palau, IV, p. 475.

Según esta concepción, la decadencia causada por el lujo llegaría a su colmo en la época en que se publicaron las cartas de Romero del Alamo (p. 363). Aunque las bibliografías, entre ellas la de Palau, no indiquen ninguna obra del autor de las cartas insertadas en el *Memorial* de 1789, la fuerza de su razonamiento apoyado por muchos detalles e incluso por indicaciones estadísticas revela un personaje perito en los asuntos de la Hacienda y en las cuestiones económicas de la época de Carlos III.

Cronológicamente, es anterior a las cartas de Romero del Alamo la postura del periódico *El Censor* (1781-1787, en 167 discursos) adoptada frente al problema del lujo; la opinión del *Censor*, en este respecto como en otros tantos, parece la más equilibrada. El *Censor* no se contenta con citar a los autores franceses como Cantillon, Mably y Plucet, sino que los somete a un análisis sistemático y muy severo. En el discurso 125 se resumen las convicciones del periodista publicadas ya anteriormente. El lujo fundado «esencial y necesariamente en el trabajo» se considera como «absolutamente necesario a la prosperidad». Sin embargo, resulta pernicioso el lujo que induce a los ciudadanos a llevar una vida de inacción. El paso de la primera a la segunda forma del lujo ¿es imprescindible? El *Censor* dice que no lo es en un principio, aunque en España la creciente desigualdad de fortunas acarrease el aspecto fatal del lujo. Los discursos 132 y siguientes se dedican al análisis y a la refutación de las teorías de Cantillon. En el discurso 132 se procura demostrar que

> no es el lujo la causa de nuestros males, sino la ociosidad que le acompaña.

En los dos números siguientes se insertan las cartas de dos adversarios del lujo incondicionados. En el discurso 159 el *Censor* admite que

> siendo la desigualdad de los ciudadanos pequeñísima... nada habría que temer de parte del lujo.

El discurso 166 vuelve a afirmar:

> ...que la riqueza de un Estado no puede serle perniciosa, y es antes bien absolutamente necesaria a su prosperidad, cuando es fruto precisamente del trabajo, y se reparte entre todos los ciudadanos en una exacta proporción a los talentos de cada uno, y a la aplicación que de ellos hace en beneficio de los demás; pero que al contrario, no es posible que deje de serle funesta siempre que falte esta proporción, y haya una clase de ciudadanos en la cual pueda asociarse con la ociosidad.

En el mismo discurso, dirigido contra el primitivismo y el igualitarismo de Bably, se defiende la necesidad de la propiedad y del progreso de las artes:

> ¿Por qué sino clamar con tanta energía contra todas las artes que no son de primera necesidad? ¿Por qué quererlas proscribir como las más crueles enemigas del género humano? ¿Por qué tanto echar menos la comunión de los bienes, tanto acriminar las voces *tuyo* y *mío*, tanto empeño en persuadir que es necesaria para nuestra felicidad una absoluta igualdad de fortunas? ¿Una igualdad no geométrica, sino rigurosamente aritmética: esto es, una igualdad que no consiste en que el haber de cada uno sea proporcionado a la parte con que contribuye al bien general, sino en que el de ninguno exceda al de otro? Semejante igualdad ya se ve que excluye todas las artes, y que sólo puede subsistir en un pueblo que se reduzca a lo físicamente necesario.

La perspectiva del lujo, en la mente de los críticos, hace adelantar la decadencia hasta comienzos del siglo XVIII, acentuándose cada vez más en el transcurso del siglo. Coincide esta actitud, aunque por motivos totalmente diferentes, con el sentimiento de los teólogos de que en el siglo presente España tracionaba su verdadera vocación:

> No es controvertible que en nuestros días no logran pública luz tantos, ni tan buenos libros de teología como en los siglos precedentes: y también que este estudio ha llegado en España casi al sumo grado de la decadencia (8).

Ya se ha visto que en el análisis de la decadencia se rebasa el fenómeno del lujo en los siglos anteriores con la esperanza de que la Ilustración del presente hará desaparecer los males de que padecían los antepasados. Un libro curioso de 1787 intitulado *Elementos para la historia de las causas de la despoblación de España* repite la opinión defendida ya en 1770 por el *Correo General de España* de que la despoblación y con ella la decadencia comenzaba con la expulsión de los judíos. En el extracto de la obra se mencionan todos los demás motivos que favorecieran el desarrollo funesto de la sociedad española:

> La salida a las Indias. La misma a Roma por las pretensiones. El gobierno flamenco. El celibato del ejército. El mucho número de religiosos de ambos sexos en algunos tiempos.

y otros temas por el estilo (9). En el *Semanario erudito* de Antonio Valladares de Sotomayor, año 1790, vuelve a plantearse el problema de

(8) *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid,* octubre de 1787, XII, p. 243.
(9) *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid,* julio de 1787, Madrid, XI, pp. 327 y ss.

la «causa de la decadencia de la monarquía española y sus efectivos remedios» (10). El autor se compara con el médico que acude a la cama de un enfermo, confirmación del concepto orteguiano de la «literatura de lazareto». El autor no solamente ve la casi coincidencia del auge español con el comienzo de la decadencia, sino que enseña la interdependencia de los dos fenómenos. Dice:

> Gloriosa y triunfante la nación española poseía dilatado Imperio; de él nacieron la envidia y el temor en las demás naciones, que fácilmente conspiraron a su ruina. Moviéronse contra ella guerras sangrientas, y por la distancia más costosa no bastaban a suplir sus gastos los anuales tributos, ni era entonces libre el imponerlos sin consentimiento de las Cortes; de cuya muerta autoridad quedaron las cenizas en la prorrogación de millones. Abundaba el Reino de gentes, florecían las artes y el comercio, y huyendo la nota de imponer nuevos tributos, se eligió el medio de gravar las rentas.
>
> Eran muy solemnes los contratos, segura la fe, y puntual la paga de los réditos; y llegados de su dulzura los hombres que aman sobre todo el descanso, tuvieron a dicha emplear sus caudales para vivir ociosos sin la fatiga de la industria en las artes, de la incertidumbre en los frutos, ni los riesgos del comercio, y lo que peor es, sin el estudio de las ciencias ni la virtud. Y este apetecido descanso, no sólo le quisieron para sí, sino para sus hijos y sucesores a fin de eternizar su nombre; sin advertir que caduca mano, nada eterno puede fabricar (p. 64).

Interrogando a los testigos de la decadencia hasta ahora no hemos encontrado ninguna reacción al célebre artículo de Masson de Morvilliers publicado en 1782. Los españoles del siglo de la Ilustración no necesitaban ningún estimulante extranjero, para plantear el problema de la decadencia nacional. A pesar de ello la actitud de Masson chocaba la sensibilidad española. Nunca se concede a la crítica ajena lo que la autocrítica reconocería sin dificultad alguna.

La exasperación de los españoles llegó hasta suscitar la protesta diplomática del gobierno de Carlos III contra el artículo massiano (11). Dos apologías, una de Cavanilles y, posteriormente, la del italiano Denina, he aquí las contestaciones más extensas al artículo de Masson de Morvilliers (12). Además, la obra de Sempere y Guarinos puede considerarse como respuesta a los conceptos de Masson, con la demostración de la actividad intelectual en el siglo XVIII. Pero la contestación más detallada y más compleja la ofrece el *Censor*, entre

---

(10) Tomo XXIX, pp. 61 y ss.

(11) Sobre este asunto consúltese el libro de LUIGI SORRENTO: *Francia e Spagna nel settecento*, Milano, 1928, pp. 103 y ss

(12) En cuanto a Cavanilles, Sorrento, pp. 119 y ss., y respecto a Denina, Sorrento, pp. 171 y ss.

todos los periódicos el más importante al lado del *Pensador*, de Clavijo y Fajardo. Ya antes del año 1782, fecha de la publicación del artículo de Masson, el *Censor* revela su preocupación por el problema de la decadencia. En el discurso 22 correspondiente al año 1781, refuta las opiniones más corrientes, como si la expulsión de los moriscos fuera bastante para influir en el desarrollo de la sociedad española. La culpa de la decadencia debe de atribuirse sobre todo a la obra paralizadora de los mayorazgos y grandes propiedades cada vez más extensos. En el discurso 110, el *Censor* se adhiere a la perspectiva pesimista massoniana. En el discurso 113 se ve enfrentado con la apología de Denina, quien según dice con sorna, le ha movido a cambiar sus opiniones. Añade con ironía que aún no había acabado de leer la obra de Denina, pero que ya estaba convencido de la ceguedad que hasta ahora le ocultaría el conocimiento de los factores más importantes del problema. En verdad,

> si se habla de esas ciencias y esas artes, que sinceramente a la gloria de una nación, o a la mera utilidad temporal suya, o cuando más al conocimiento de la verdadera religión, de sus dogmas, de su moral, del espíritu de la Iglesia y del Evangelio, etc.: si se habla de unas tales ciencias y artes, digo, que es certísimo que ellas nos deben muy poco o nada.

Sigue concretándose el asunto ya que se detallan todas las ciencias y artes con cuyo cultivo los españoles no igualaron a las demás naciones:

> Porque pensar que hemos tenido tantos y tan excelentes matemáticos, así en las matemáticas puras, como en todos los ramos de las mixtas: tantos y tan excelentes filósofos en filosofía racional, moral y física; y particularmente en aquel ramo de la segunda, que tiene por objeto el conocimiento de lo bello: tantos y tan excelentes teólogos y jurisconsultos naturales, y aun intérpretes del derecho romano: tantos y tan excelentes políticos y economistas: tantos y tan excelentes teólogos polémicos, escriturarios: tantos y tan excelentes historiadores, eclesiásticos particularmente: tantos y tan excelentes escritores de disciplina eclesiástica: tantos y tan excelentes críticos, que tantos y tan excelentes descubrimientos han hecho: tantos y tan excelentes oradores así sagrados como profanos: tantos y tan excelentes poetas épicos, dramáticos, líricos: finalmente tantos y tan excelentes artífices prácticos, como en todas o en cada una de las demás naciones de Europa; pensar esto, digo, es pensar un disparate: es haber perdido el sentido común: es ignorar con una suprema necedad y estupidez qué cosa son ciencias y qué cosas son artes: es no saber que hay muchas de estas y especialmente de aquellas cuyos nombres son casi o sin casi desconocidos enteramente en España. Y estampar en libros lo contrario: estampar que Descartes fue un plagiario de un autor español: que Bourdaloue, Massillon, Fléchier, etc., han sacado sus oraciones de nuestros oradores; y cosas a estas semejantes; es un atrevimiento

sin segundo: un descaro, una imprudencia sin igual: es mentirle en sus propias barbas a la nación; y es finalmente la mayor prueba de nuestra ignorancia en estas artes y ciencias el que semejantes libros tengan alguna aceptación, y el que ellos y sus autores no sean silbados públicamente.

Exceptuando el *Don Quijote,* la literatura española no ofrece —según el *Censor*— ninguna obra «comparable y mucho menos superior a las obras excelentes de otras naciones». Los méritos de los romanos y árames hispánicos no se pueden adjudicar a los españoles. De la misma manera podría hablarse de la superioridad universal de los turcos hoy día establecidos en Grecia como si participasen de la actividad cultural e intelectual de los griegos antiguos.

Con un sarcasmo terrible dice que España ha hecho mucho más que todas las demás naciones concentrando sus fuerzas en conseguir la felicidad verdadera «perdurable y eterna de la otra vida». Por este respecto todos los males de la pobreza nacional vienen a ser los estimulantes para obtener el favor del cielo. Esta «santa pobreza pública» se debe a la ignorancia y a los errores comunes del pueblo considerados como virtudes en oposición a las aspiraciones «falsas y fútiles» para acarrear la ilustración de un pueblo. Sin olvidar su papel de ironía sangrienta el *Censor* traza la imagen del reinado de Fernando el Católico y del de Felipe II:

...para no hablar sino de tres siglos a esta parte, apenas acabábamos de salir de la esclavitud feudal, y apenas se hubo fundado por el Católico Fernando esta grande monarquía capaz de hacer sombra o de dar zelos a las más poderosas de la Europa; cuando se sembraron con ella las semillas de nuestra ignorancia y de nuestra pobreza futuras, que tan felizmente fueron brotando en lo sucesivo, echando raíces profundas, extendiendo diversos ramos, y dando copiosos frutos. Sin embargo, desde aquel reinado hasta el de Felipe II permanecimos al nivel de las demás naciones en punto a literatura y bellas artes; y hubo entre nosotros tan buenos humanistas, tan buenos oradores y poetas, tan buenos escultores, pintores y arquitectos como en cualquiera parte de Europa. Demás de esto nuestro nombre era en aquella época temido o respetado de todo el mundo: nuestra lengua era de moda, y se había hecho como ahora la francesa casi común en la Europa toda: y la extensión de nuestros países, así dentro como fuera de ella era inmensa.

Pero en la misma época las ciencias conectadas inmediatamente con la felicidad mundana, o fueron ahogadas en su nacimiento o perseguidas con todos los que despuntaban en ellas. Sin duda el *Censor* se refiere a la Inquisición cuando dice:

...pudiera referir aquí muchos ejemplos de estas justas persecuciones...

Pasando de la época de Felipe II a la de Felipe III, hace constar que bajo el reinado del último

> no se sostenía esta monarquía sino en fuerza de su reputación pasada, como sucede al mercader que habiendo perdido casi todos sus caudales, se mantiene sin quebrar en fuerza de su crédito.

El proceso de la decadencia, de «nuestras felices miserias», según dice el *Censor* con humorismo cruel, alcanzó su cumbre en el reinado de Carlos III, cuando

> llegamos a no tener ya ningunos artes, ningún comercio, casi ninguna agricultura, ninguna marina, poca ni mucha, ningún ejército grande ni chico; y no se sostuvo ya la monarquía sino por una especie de milagro.

El viraje que significaba el advenimiento al trono de la dinastía borbónica dio su fruto con el reinado de Carlos III:

> ... crecen muy considerablemente, y como nunca hasta entonces las falsas luces, y la agricultura, y el comercio reciben muchos aumentos: la marina, y el ejército se ponen en un pie muy respetable: sus ministros son poseídos de un bárbaro zelo por esta desdichada felicidad pública, y este espíritu que llaman patriótico se apodera de una buena parte de la nación. Todo en una palabra nos amenazaba una renovación total de cosas.

Aún cabe dudar del éxito de aquellas empresas:

> Pero consolémonos, que aún permanecen en pie los principales obstáculos. Nuestra pobreza y nuestra ignorancia nunca han ido a menos: es verdad. Pero consolémonos con que mientras esta sea común no hay que temer esfuerzos del gobierno para arrancarlos y hacernos prosperar.

El *Censor* considera las reformas de la Ilustración como promesa generosa y llena de porvenir. Pero no hay que exagerar el éxito de aquellas aspiraciones. El cuadro de conjunto aún queda bastante sombrío:

> Consolémonos con que nuestra riqueza no ha llegado todavía a ser tan grande, que tengamos lo suficiente para comer y vestir. Aún necesitamos para nuestro preciso alimento, que nos subministre el extranjero un año con otro de 800.000 a un millón de fanegas de trigo. Necesitamos de garbanzos, de judías, y otras legumbres y granos. Necesitamos de carne: necesitamos de tocino para media España: necesitamos de todo el pescado que consumimos a excepción del fresco: necesitamos principalmente de huevos que vienen a venderse desde

Bearne hasta en la plaza de Madrid, y surten a todo Aragón. Y para nuestro alimento no preciso necesitamos de otros mil artículos, y hasta de azúcar y cacao.

En el plan ideológico lo peor son las apologías que nos sugieren «ser la nación más rica y poderosa del universo». Los apologistas siguen:

manteniéndonos en nuestra ignorancia que es el único muro que nos defiende de la riqueza y prosperidad.

Con todo, la respuesta a la pregunta massoniana tiene que ser afirmativa en lo tocante a «nuestra teología, nuestra moral, nuestra jurisprudencia... y nuestra política». Sin embargo, las ciencias y artes, que tienen el monopolio de la utilidad se han abandonado a las naciones extranjeras, contribuyendo a su crecimiento de una manera indirecta, con dejarles apoderarse de las riquezas que deberían de pertenecer a la nación española.

Sería un grave error despreciar las ideas del *Censor* como si procediesen de la mente de un afrancesado impertérrito y testarudo entre aquellos que por mera pedantería no tienen redención. Está perfectamente enterado de lo que pasa en Francia, pero sin perder la serenidad y el sentido crítico en vista de las naciones extranjeras. Los esfuerzos de la Ilustración contemporánea le parecen notabilísimos; pero no se le oculta que aún no se ha llegado a mitad del camino. Se distingue por su pesimismo de los prohombres de la Ilustración, los que pensaban, como Jovellanos lo expresaba en una carta dirigida a Godoy en 1796:

En esta orden de las causas de prosperidad de una nación tiene el primer lugar la Ilustración y se presenta a mis ojos como la primera fuente de toda prosperidad ... puesto que una nación ilustrada tendrá en su mano conocer y alcanzar todas las demás causas subalternas de su prosperidad (13).

Para Jovellanos y sus secuaces, el concepto de la Ilustración viene a ser el remedio universal e infalible contra todos los males de una tradición decadente.

WERNER KRAUSS
Kanalstrasse, 35
1165 BERLIN-HESSENWINKEL

(13) BAE, 86, p. 197.

LO SIENTO *

POR

FELIX GRANDE

Galerías

Obstruido por la herrumbre del tiempo, un conducto principia en la memoria y termina lustros atrás, en un origen diverso e indistinto. Unas veces es una risa de muchacha, una risa que se humedece a través de este túnel y llega como junto a un pañuelo, baldía. Otras veces es una puerta que se cierra empujando la nieve. O una cortina sucia de barro a la que el viento monótono no consigue agitar. A menudo, al fondo de este agujero de años, aparecen un rostro o una mano, y avanzan como un violín que se retira. Hay ocasiones en que el túnel es un infierno, y se acumulan imágenes y olores y ruidos de pasos, de una forma voraz: entonces suenan días yertos, como hielo resquebrajándose; y un horror de resurrecciones agonizantes asalta a la conciencia y le deja la edad desorientada, borracha, inservible.

No se muere sólo una vez. Cualquiera lleva el peso de sus años sonando a tierra. Cualquiera tropieza, perplejo, contra sus antiguas ruinas. Hay como una condición oceánica que de un modo vasto trae y lleva y confunde nuestras semanas entre el pertinaz oleaje; y comprime el pasado, y lo divide, y lo deforma. Y a veces, cuando lo restituye, cuando entre cenizas de emociones y fragmentos de rostros y esquirlas de propósitos abandonados lo restituye, trae también desde la lejanía alguna imagen del futuro: tu propio anciano arrastrando su falta de salud, o unos nietos atónitos manoseando tus inútiles fotografías.

* Siete poemas del libro de igual título.

Como el nombre de un dios

Qué me habrán hecho. Cuándo me habrán pegado con una cadena. En qué lugar del acerico de mi edad quedó clavado todo aquello, que no conozco bien. Que hurga como la aguja de una inyección intravenosa tanteando en busca de la arteria. Agresión invisible, antigua, monocorde, que me convierte en mi enemigo, que me cubre el camino de nieve alta. Que desencadena una tormenta de paredes alrededor de mí.

Cuantos me hicieron daño son unos asesinos. No puedo odiarlos, no sé ya exactamente quiénes son, madre... Y tu madre ya casi puede ser tu hija, cállate. Veo un túnel oscuro detrás, delante, arriba, a mis costados, a mis pies. Todos aquellos a quienes yo haya herido son mis jueces y sufren en sus túneles, sin recordarme. Socorro, dijo. Sonaba suavemente un podrido violín por entre los fragmentos de la ruina.

¡Lo que sucede es que estoy loco! Sufro porque sé juzgarme pero me amo. Sufro porque a la vez me amo y me juzgo. Sufro porque me aman. Sufro porque van a caer bombas atómicas. Sufro porque me da miedo la tuberculosis. Sufro porque soy un cobarde. Y suena el inmemorial saxofón del repentino negro apaleado y mientras le pegan se oyen abajo las palmadas que llaman al sereno. Madrid. Hace diez años que me demoro por sus calles, arrastrando mi lucidez por la ciudad, por mi conducta, por sexos de hembra, por horas y horas de ambigüedad y de fotografías de muertos, oh noche agresiva. Mientras, escupen los borrachos la mala hierba de sus prados caducos.

Todo mi oficio se reduce a encontrar algún día la fórmula para poder vociferar socorro y que parezca que es el siglo quien está aullando esa maravillosa palabra. Que salga esa derrota de lo más puro de mi corazón y llegue a los demás impregnada de siglo veinte y de universo, como un insulto espléndido, cuyo esqueleto es de amor y desgracia. Que adviertan que me puse entre los desdichados para ayudarles a zurcir y defendí a la vida con todo mi terror. Clamar socorro como el nombre de un dios.

Qué me habrán hecho. Qué cosa que no debí olvidar jamás. Qué golpe a traición. Qué hay en el lugar de mi espalda que no alcanzo. Los años caen como paredes y me hundo como absorbido por una vergüenza. Lo que sucede es que estáis locos. Antiguo asunto el crimen. Antiguo asunto el miedo. Y locos. Y asesinos. Y aterrados. Un vuelo de lechuzas erosionando siglo a siglo el futuro. Qué me habrán hecho. Cuándo me han roto las costillas. Por qué no hay odio en mi memoria. Mis padres fueron buenos conmigo. Por qué leo tantas veces la carta, asombrado; verdaderamente perplejo. Aletean lechuzas ateridas su amorosa agonía contra las ventanas, silban el viento y la amenaza, suena suavemente un podrido violín por entre los harapos de la ruina.

Caballos funerales

El bisílabo adiós, como una fosa, es un recipiente rodeado de flores impropias y hierbas incalificables. Palabra hueca y de bronce en donde caben cubos de lágrimas; donde cabe la jauría muda del absurdo con sus cabezas mitológicas; donde cabe la pesadumbre con todos sus caballos viejos, uno tras otro, orantes, funerales. Es un depósito de proyectos enviudecidos, de guiñapos de felicidad turbia de amenazas cumplidas; un depósito de la esperanza con sus pequeños, adorables muertos. Búcaro donde se sumerjen las canas en silencio, como se sumen en su edad los insignificantes, semana a semana. El bisílabo adiós, como un invierno, aleja los pájaros y nieva toda la tarde y toda la noche; y al amanecer, la calle hiede a tristeza bamboleante.

Sea lo que sea lo que despedimos, nunca se dice adiós a nada menos serio que la vida. Todo adiós es como un responso donde el cadáver participa en las letanías, pasando cuentas sumiso y ritual. Es la lluvia increíble que moja la cara del mundo, la música enferma que abrasa la vida como una universal traición. Van caravanas de generaciones bajo una estrella que se llama adiós. Baja la estrella a los andenes, a los aeropuertos, a las pensiones alquiladas por última vez. Y todo desvaría, perplejo, ante el vasto fenómeno que estigmatiza a la alegría como en una familia incide una desgracia.

Bisílabo boreal, suave palabra tempestuosa: a veces te he empujado por mi garganta con la delicadeza que tenemos los neurasténicos, con la atroz cortesía de los irreparables solitarios. Te odiaba sin embargo, oh bronce vacío de clemencia, te odiaba desde mi pasado cuarteado, te aborrecía desde mis nietos, desde los próximos pobladores del mundo. Tú me negabas con tu presencia histórica; yo te negaba con mi desconcierto, mi miedo, mi rencor. Es una enemistad inmemorial como el texto de un incunable. Pero te pronunciamos cortésmente, como aquellos que dejan de temblar segundos antes de ser fusilados: fuertes una vez más y huérfanos del todo. Oh bisílabo adiós, eres violento e inexplicable como la crueldad, y el tiempo no puede contigo, porque el tiempo eres tú. A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

«Santillana»

Luz de invierno
I. BERGMAN

Vine a decir que no, y no pude. Fue un domingo de lluvia con una luz de invierno. Quedaba atrás una persona enjaulada en su amor por mí. Otra persona vino entre la lluvia melodiosa a enjaularse en mi horno, a enjaularme en su fragilidad, en la mía; barrotes de cera tremante, brazos como ofidios sin hiel, era un magma piadoso con una luz de invierno. Viendo la lluvia recordé aquel verso: os voy a contar todo lo que me pasa. Escuchando la lluvia medieval advertí, como un sobresalto, que amamos como enfermos. Y pude pensar que el amor no es otra cosa a veces que una jaula. Qué tristeza bovina, oh vieja Europa.

Salíme al siglo. Vi que amancillada su anciana puerta oscura llevaba en su barniz desfallecido escupitajos de desgracia. Y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuera algún rostro crispado por el dolor, por el amor o por el miedo. Hay días así, juro que hay días así. Salíme al siglo descomunalmente, como suelo salir cuando salgo, cuando entro: con las dos manos puestas en forma de puntal en mi cabeza para ayudarla a verlo todo, para que no se incline. Vi acero retorcido, estambre, humus de cautiverio, baudelaires incendiados de lucidez por las esquinas iluminadas con farol de gas, pedros rojas firmando con una ge entrañable delante de una bala homicida. Vi cuarzos negros, despedidos de la cabeza de los locos, como aerolitos amenazadores. Vi mineral de fiebre y vi tejados con su atributo de musgo doloroso, tapando quién sabría decir qué crisis, qué desastres, qué cotidianidad con un brazo atrapado en los cepos del límite. Vi cosas que podré nombrar cuando aprenda a escribir, oh alma mía, cuando mi alma sepa aullar como respiran mis pulmones: una vez cada vez y ya toda la vida, vieja Europa.

Os voy a contar todo lo que me pasa. Fui corriendo a mi corazón, tropezando en mis sístoles como en raíles de una estación abandonada. Me caía con premura para llegar al bubón del amor, y al alcanzarlo me caí de arriba a abajo, de derecha a izquierda. No hay soledad allá en mi corazón, porque no cabe: hay nombres como cimitarras, rostros como

látigos de tres puntas, ojos que me miran para que yo aborrezca la muerte; hay un fluir de goznes que abre puertas por donde entra la brasa, señorial. Dejadla entrar, al fin y al cabo tenemos una vida como una abreviatura.

Yo odié la palabra «bastante». Y si la muerte hubiera venido al cafetín donde llovía, le hubiera golpeado en su fosfato, hasta romperme estas dos manos con que amé y trabajo, con que pensé sobre cuerpos mortales, con que aparté la lluvia de mi cuello cuando salí del cafetín, sólo con lo que amo: la existencia y el mundo. Y no hallé cosa en que poner los ojos.

Lágrima miserable

Nada puede sembrarse en una lágrima. Puedo ver cómo llora un siglo sobre el feto de otro y cómo lo acongoja y lo gangrena. Puedo ver cómo cada época deviene ebria de dolor, y da traspiés, barracha, obstruyendo su propio desarrollo. Nada puede sembrarse en una herida. Todo en ella se pudre. Pus es el fruto del mejor rasguño.

Vosotros, los que habláis del beneficio de los sufrimientos, ¿imagináis la humanidad reuniéndose en las calles cotejando sus cicatrices; hundiendo las cabezas y apretados unos con otros como un rebaño de pobres animales bajo una tormenta de nieve? ¿o imagináis la humanidad errabunda por los ejidos, rumiando a su dolor como a una mala hierba umbría? ¿Y esas imágenes os parecen solemnes?

Puedo ver cómo cada época descarga su impotencia en la siguiente y sospechar que esa es la causa de que aún no hayamos olvidado las antiguas cavernas. Puedo opinar que cuando dos se juntan para llorar rejuvenecen a la vejez de su miseria, cosechando con ello la calma de la claudicación. Puedo opinar que no se purifican, que se embriagan. No avanzan: se pasan uno a otro, monótonos, la antorcha que encendió la primera desgracia. No se ensanchan: se aislan. Pues antes han corrido los visillos de las ventanas. Algo hay cierto en el llanto: produce vergüenza a su autor.

Sueño algo mejor que esa vergüenza para después de las cenizas de todos estos siglos descompuestos. Sueño seres futuros cuyos recuerdos no sean, de ningún modo, como los míos. Sueño en que un día los arqueólogos redacten un informe sobre nosotros, comenzando con estas espléndidas palabras: Qué espanto, qué espanto.

Reuniéndonos, alejamos la loba a pedradas. Mientras huye por entre los matojos de nuestra tensa edad, que es en verdad un rastrojo fantástico, nos sonreímos empapados en agradecimiento y en un premonitorio terror. Porque ya otras veces hemos alejado la loba, y hemos sonreído, y hemos temido su regreso: y ha vuelto. Ahora nos apretamos, nos besamos, nos herimos de amor, y hablamos de esperanza en lacónicas y furiosas brazadas —sin soltar las últimas piedras. Nuestra sabiduría y nuestra pesadumbre se juntan en sus límites: siempre esperamos una nueva agresión. Mala loba hecha del metal de la nada, noser hecho loba, alimaña mayor que el aborrecimiento que inspira, con músculos tan poderosos como los goznes de los años. Cárcel que se mueve hacia hoy, ancha a manera de desierto, matemática, rigurosa. Exacta loba que se arrastra bajo la luna, mirándonos con la avaricia soñolienta de un dinosaurio entre légamos de prehistoria. Amenazándonos con su estereofónico aullido, rayado de estridencias de origen, la loba nos mira y demora su agazapamiento inmortal. Tú ves cómo nos mira, tú lo ves; qué importa si mi carne se desgarra en tus dientes: aprieta, pues no soy inhumano. Con la sangre vertida en el amor por el terror podría cubrirse esta región que miramos enamorados, tomados de la cintura como los eslabones. Araña como puedas, seamos tan lobos como nuestro destino. ¿Es que no te dijeron nunca que el amor es esta desgracia?

Se aleja otra vez el verano y tampoco supiste ser joven. Con un gesto de megaterio desplazado, a veces inmortal, a veces tenebroso, avanza bamboleante un remolino donde asoman días remotos y cabelleras de mujer, y risas sobrecogedoras, y añicos de mala fortuna. Es un caleidoscopio donde los trozos de semana van en negro y los nombres en rojo, y cuando se confunden forman como una música desorientada, una música que pidiera limosna. Hemos envejecido un poco entre la criminal belleza de estos parques acorralados. Una canción de otoño para ti, corazón del mundo, tiempo solemne, carótida de octubre. Caen de nuevo las hojas mansas sobre el asfalto ajetreado mientras segrega nuestro rostro una apariencia de sábana vacía. Demasiado bovina, la emoción muerde aquí y allá briznas de horas antepasadas, de cuerpos desnudos en las penumbras, de increíbles promesas y de lágrimas increíbles: la emoción rumia de manera maldita cuanto le falta, cuanto tuvo, cuanto desea, cuanto desaparece. ¿Hubo un tiempo de plenitud alguna vez? Morder las presencias huidizas, masticar su perfume, ¿fue verdaderamente no morir? ¿O esa labor desesperada era ya disponer la mortaja con inútil coraje? ¡Ah mayo muerto en junio! Transcurre la felicidad avanzando sombría como una moneda que rueda por un túnel, amortiguado su sonido por entre el musgo helado. Calles, queridas calles de la ciudad: nada más entrañable que esas adolescentes con el pulóver prematuro, inventando la vida hasta que caiga la primera nevada al barrio viejo. Que seais dichosas.

Es el tiempo de regresar al anciano vocabulario, de llamar corazón al corazón. Es la hora de los músicos solitarios, de las ventanas que se cierran oponiéndose al viento, de las abandonadas con su pañuelo, de todos nosotros y nuestra miseria tremante. Tiempo de caminar la inmemorial ciudad con paso antiguo como un apellido.

No, no supiste ser joven. La juventud era un teclado colorado y brillante y golpeaste sobre él con la urgencia enfermiza de quien carece demasiado —y no se articuló la melodía total, sino una vaga dispersión de acordes insumisos y algunos blues cargados de espaldas como semanas mojadas de lluvia. Ahora pagamos aquella tan precaria disposición con un poco más

de nostalgia insolente. Y con un poco más de amor a estos muros, que de alguna manera preservan años de dolor infamante, varios peines usados, misteriosas palabras que pululan disolviéndose detrás del horizonte, desconchaduras de ilusión, susurros incalificables, y un borbotón de nombres que transitan modificándose sin fin, como las nubes: todo cuanto se nos derrama mientras se aleja, otra vez, el verano. Cobres, color de cobres y sonido de cobres.

FÉLIX GRANDE
Alenza, 8, 5.º C
MADRID

EL PROBLEMA DEL «MAS ALLA» EN LA POESIA NAHUATL

POR
ALICIA N. LAHOURCADE

I. INTRODUCCION

El azteca es un mundo rígidamente organizado; cada uno sabe, de acuerdo a su jerarquía o posición social, qué papel le corresponde desempeñar en la comunidad, cómo debe ser su casa, qué ropas o adornos debe llevar, y sabe, estrictamente, cuál es el campo de sus actividades y obligaciones.

Pero hay algo fundamental: ningún tipo de tarea o actividad se desarrolla en el plano profano, porque la vida azteca está absolutamente penetrada por la fe religiosa; por eso dice Paul Westhein en su magistral libro sobre las *Ideas fundamentales del Arte Prehispánico en México:*

> En el México Antiguo, que basa su concepción del mundo, su ideario y su pensamiento en el principio del dualismo, falta, sin embargo, el dualismo entre la vida y la fe. El mito no es un dominio al margen de la vida, no es la satisfacción de necesidades metafísicas, posterior o simultánea a la satisfacción de las necesidades materiales: abarca la totalidad de la vida, tanto la religiosa como la profana, que de todos modos está religiosamente determinada. Cualquier empresa, sea su índole la que fuere, sólo tiene sentido, sólo puede tener éxito si se realiza en consonancia con la voluntad de los dioses y con su ayuda...
>
> La fe es fe colectiva y obligación colectiva. El que quisiera sustraerse a esta obligación (cosa increíble), no sólo sería un pecador impío, maldito, condenado a las penas del infierno, sino un elemento asocial, nocivo, que pondría en peligro la supervivencia de la comunidad. La religión no es superestructura metafísica por encima de una vida profana y civil. Vida privada, vida que no está al servicio de los dioses, no existe, o, por lo menos, no cuenta.

Relacionando estas dos características: 1) que el azteca, como todo pueblo constructor de imperios, tendía a las estructuras rígidas en todos los órdenes de la vida, y

2) que la actividad, de cualquier tipo que sea, está al servicio de los dioses, o tiene un sentido religioso, podría deducirse que tenía un

sistema de creencias claro y conciso, del que el hombre no podría apartarse sin condenarse «a las penas del infierno», aunque los aztecas no creían en un infierno, considerado como lugar de penas y tormentos; además, el que osara apartarse de esas creencias estaría básicamente fuera de la comunidad, y sería un elemento nocivo para ella.

Esto es lo que lógicamente tendría que haber sucedido, pero lo cierto es que la poesía náhuatl muestra una acusada ruptura entre la vida y la fe, y pone de manifiesto hasta qué punto la mente azteca se apartaba de los esquemas establecidos, y buscaba, a veces dolorosamente, una respuesta a sus interrogantes vitales.

Como es lógico, la ruptura se da en uno de los puntos más candentes y obsesionantes para el hombre de todas las culturas y de todas las épocas: la supervivencia después de la muerte. Para poder medir la magnitud de este distanciamiento entre la fe tradicional y la duda, hay que proceder por contraste: revisando primero lo que las fuentes dan como sistema «oficial» (si es lícito usar esta expresión) de creencias respecto al más allá y buscando luego en los textos poéticos la incertidumbre y los interrogantes que se plantearon los nahuas.

II. LAS CREENCIAS EN EL «MAS ALLA», SEGUN LAS FUENTES

Para comprender todo el sistema de creencias nahuas en el «más allá» conviene destacar, antes que nada, que su concepción difiere fundamentalmente de la cristiana; el nahua vive de acuerdo a estrictos cánones éticos, se sacrifica y llega a la inmolación, no para «ganarse» una eternidad feliz, pues eso está fuera de sus manos, sino para mantener el orden cósmico; para él no tiene sentido la salvación del alma individual, ni podría lograrla, ya que la divinidad, desde que crea el alma en el Omeyocan y determina el nacimiento de cada hombre, fija su destino hasta la muerte, incluso el género de muerte, y ésta a su vez fija el lugar que le espera, de modo que hasta el destino en el más allá es decisión de los dioses.

En general se nota una absoluta confianza en la vida después de la muerte, se piensa que la existencia continúa, bajo otras condiciones o «de algún modo», pero continúa; así lo prueban no sólo los textos, sino las ceremonias mortuorias, con su variedad de detalles, y hasta la inmolación de esclavos para que sirvan a su señor «en la otra vida»; incluso la poesía proclama que vivimos aquí «solamente por breve tiempo» y «no es nuestra casa definitiva la tierra»:

POEMA I *

No vivimos en nuestra casa
aquí en la tierra.
Así solamente por breve tiempo
la tomamos en préstamo.
¡Adornaos, príncipes!
Solamente aquí
nuestro corazón se alegra;
por breve tiempo, amigos, estamos prestados unos a otros.
No es nuestra casa definitiva la tierra:
he aquí estas flores:
¡Adornaos, príncipes!

(«Poesía Náhuatl», de Garibay, p. 36.)

Es evidente, entonces, que se cree en la supervivencia, pero la cuestión es: ¿a dónde van las almas de los que mueren?... y aquí entra a jugar otro concepto nahua: lo que Alfonso Caso llama una «muerte de clase», porque lo que determina el lugar del alma después de la muerte no es la conducta en esta vida, sino principalmente el género de muerte y la ocupación que en vida tuvo el difunto.

Analizaremos brevemente las cuatro posibilidades.

I. La casa del sol

En el apéndice del Libro III de su «Relación de las cosas de la Nueva España», Sahagún pasa revista a los posibles destinos del alma, y dice respecto a los que van al «cielo»:

> Los que se van al cielo son los que mataban en la guerra, y los cautivos que habían muerto en poder de sus enemigos: unos morían acuchillados, otros quemados vivos, otros acañaverados, otros aporreados con palos de pino, otros peleando con ellos, otros atábanles telas por todo el cuerpo y poníanles fuego, y así se quemaban. Todos estos que están en un llano y que a la hora que sale el sol, alzaban voces y daban gritos golpeando las rodelas; y el que tiene rodela horadada de saetas por los agujeros de la rodela mira al sol, y el que no tiene rodela horadada de saetas no puede mirar al sol. Y en el cielo hay arboleda y bosques de diversos árboles; y las ofrendas que le daban en este mundo los vivos iba a su presencia y allí las recibían; y después de cuatro años pasados, las ánimas de estos difuntos se tornaban en diversos géneros de aves de pluma rica y color, y andaban chupando todas las flores, así en el cielo como en este mundo los zinzones lo hacen.

* Las poesías se irán numerando correlativamente, según aparezcan en el texto, a fin de facilitar su análisis.

En el libro II agrega al respecto:

> Dijeron los viejos que el Sol los llama para sí, y para que vivan con él, allá en el cielo, para que le regocijen y canten en su presencia y le hagan placer; éstos están en continuos placeres con el Sol, viven en continuos deleites, gustan y chupan el olor y zumo de todas las flores sabrosas y olorosas, jamás sienten tristeza, ni dolor, ni disgusto, porque viven en la Casa del Sol, donde hay riquezas de deleites; y éstos que de esta manera mueren en las guerras, son muy honrados acá en el mundo, y esta manera de muerte es deseada de muchos, y muchos tienen envidia a los que así mueren, y por esto todos desean esta muerte, porque los que así mueren son muy alabados.

De modo, que morir en la guerra o en la piedra de los sacrificios es un destino privilegiado; aquellos que lo alcanzan, pasan a formar parte del séquito de Huitzilopochtli en el Tonatiuhichan, la «acas del sol», «el paraíso oriental», donde las almas viven en constante placer con el sol; obsérvese que se sigue respetando la jerarquía: pues sólo aquellos que tienen su rodela horadada por saetas, sólo aquellos que mucho han combatido verán al sol; obsérvese también que son equiparados los guerreros aztecas y los guerreros enemigos sacrificados, porque en suma su misión es la misma: alimentar a los dioses; por algo en los códices el sacrificado se designa siempre con el glifo chalchihuitl, «la piedra preciosa»; además son protegidos por Teoyaomiqui, que es justamente «el dios de los enemigos muertos».

Veamos cómo canta la poesía la gloria y la dicha de los que serán «hermoso y rico cerco de plumas de quetzal» y «flores del escudo que resplandece»:

POEMA 2

Cual nenúfar al viento gira el escudo,
cual humo el polvo sube,
el silbo de las manos repercute,
aquí en México Tenochtitlan.
Es la casa de los escudos,
es la casa de las batallas:
se extiende el estrado del Aguila,
es el sitio del solio del Tigre:
ellos llevan el peso de la guerra.
Se toca la flauta para el combate:
son las flores del escudo que resplandece (el sol).
¡Nunca, nunca por cierto ha de acabar!

(En «La Literatura de los Aztecas», de Garibay, p. 58.)

POEMA 3

Ofrezco, ofrezco florido cacao:
¡Sea yo enviado a la Casa del Sol!
Es hermoso y muy rico el cerco de las plumas de quetzal:
¡conozca yo la Casa del Sol, vaya yo allá!
Oh, nadie capta en su alma la flor que bella embriaga;
esparzo flores de cacao, están dando fragancia en el agua de Huextzinco.
Cada vez que el sol sube a esta montaña,
llora mi corazón y se entristece:
¡Ojalá fuera flor mi corazón, pintada estuviera de bellos colores!
¡Sobre las flores canta el Rey de los que vuelven!
Haya embriaguez florida: celébrese la fiesta, oh, príncipes;
haya precioso baile: ésta es la casa de nuestro Padre el Sol.

(En «Historia de la L'teratura Náhuatl», de Garibay)

POEMA 4

Esmeraldas,
turquesas,
son tu greda y tu pluma,
¡oh, por quien todo vive!
Ya se sienten felices
los príncipes,
con florida muerte a filo de obsidiana,
con la muerte en la guerra.

(En «Poesía Náhuatl», p. 101)

En estos poemas se pone de manifiesto la gloria, el orgullo de una casta de guerreros, porque no cualquiera puede aspirar a una vida de deleites en el séquito del Sol; ese destino estará reservado sólo a Aguilas y Tigres, príncipes y reyes, que, expresado con gran belleza, son «sus guirnaldas», «su casa de primavera»:

POEMA 5

¡El Tamoanchan de las Aguilas,
la Casa de la Noche de los Tigres,
(está) en Huexotzinco!
Es allí el sitio de la muerte,
del Merecedor,
de ese Tlacahuepan.
¡Totalmente se deleita allí
el gremio de los príncipes (que son) sus guirnaldas,
el grupo de los reyes (que son) su casa de primavera!

(En «Poesía Náhuatl», de Garibay, p. 1)

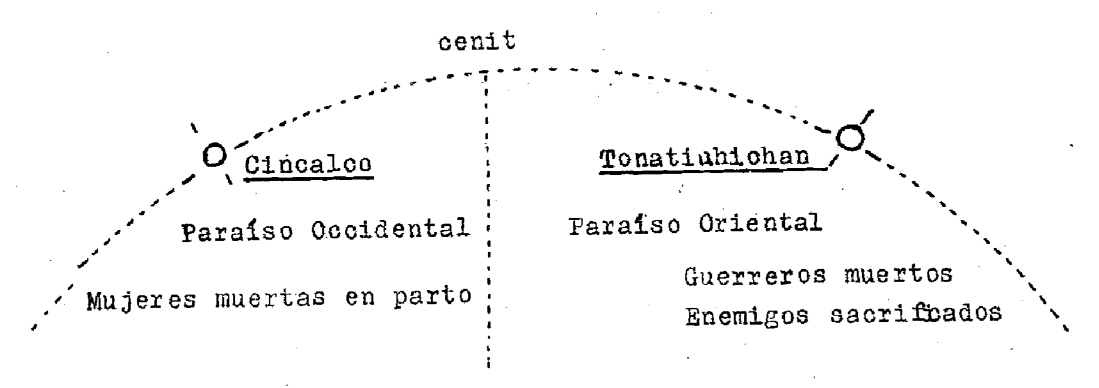
Lo curioso es que esta vida de deleites es bien breve, sólo dura cuatro años, y luego las almas «se tornaban en diversos géneros de aves de pluma rica y color, y andaban chupando todas las flores, así en el cielo como en este mundo, así como los zinzones lo hacen»... En realidad, parece un destino bastante mísero, tratándose de la muerte considerada más gloriosa, y uno se pregunta si realmente colmaba las aspiraciones de la alta clase.

Ahora bien: no sólo los guerreros gozaban el privilegio de acompañar al Sol: también lo hacían las mujeres muertas en parto, que vivían en el «Paraíso Occidental», el Cincalco, la «casa del maíz»:

> Por esto el occidente, además de ser la «casa del Sol», era también para los nahuas Cihuatlampa, «hacia el rumbo de las mujeres»; la región de la tarde, desde donde salían al encuentro del Sol las que habían muerto de parto, las llamadas también «mujeres divinas» (cihuateteo). Los guerreros, en cambio, acompañaban al Sol desde su salida hasta el «cenit», dice León-Portilla en «Filosofía Náhualt».

Reduciendo todo esto a un esquema, sería:

LA CASA DEL SOL



Las cihuateteo solían bajar a la tierra como fantasmas nocturnos, y de mal agüero, especialmente para mujeres y niños; antes de convertirse en «mujeres-diosas» tenían gran poder mágico; por eso los guerreros trataban de apoderarse de su brazo derecho que los tornaría invencibles en el combate; esto obligaba a los hombres del clan a montar guardia hasta el momento del entierro, para impedir la mutilación del cadáver.

2. El Tlalócan

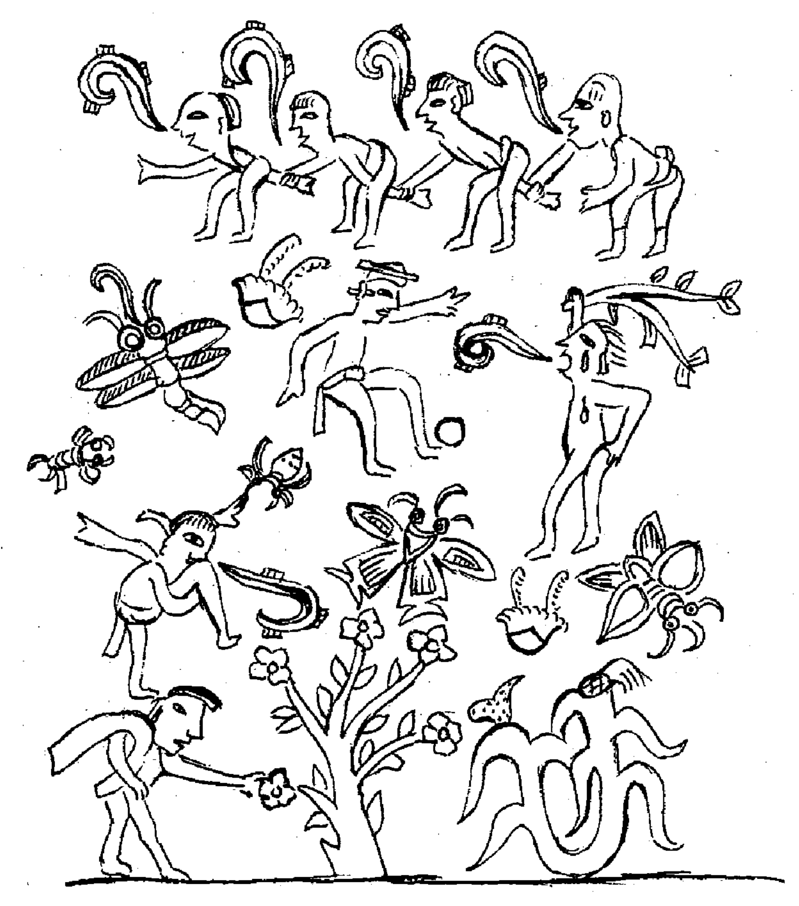
En el sur, lugar de la fertilidad, se suponía situado el paraíso de Tláloc, al que van todos los que mueren ahogados, o por el rayo, «los leprosos, bubosos, sarnosos, gotosos e hidrópicos», dice Sahagún, y

«otros males de pudrición y materia», agrega Juan Bautista de Pomar en su «Relación» (figura como apéndice al tomo I de «Poesía Náhuatl», de Garibay).

El Tlalócan es un lugar

> en el cual hay muchos regocijos y refrigerios, sin pena ninguna; nunca jamás faltan las mazorcas de maíz verdes, y calabazas, y ramitas de bledos, y ajé verde, y jitomates, y fríjoles verdes en vaina, y flores; y allí viven unos dioses que se llaman Tlaloques, los cuales se parecen a los ministros de los ídolos que traen los cabellos largos...
>
> Y así decían que en el paraíso terrenal, que se llamaba Tlalócan, había siempre jamás verdura y verano.

Las magníficas pinturas rurales descubiertas no hace mucho en Testihuacán demuestran que la denominación de «paraíso terrenal» dada por Sahagún al Tlalócan, se justifica plenamente, porque allí aparece el hombre en una especie de estado de inocencia, desnudo, gozando de la frescura y el agua, en un Edén poblado de pájaros y mariposas, o sentado plácidamente bajo los árboles cargados de frutos que rodean los ríos del paraíso; el conjunto es una gigantesca oda a Tláloc, que aparece entronizado por encima de su paraíso, y a quien debe el hombre la abundancia en la tierra y la bienaventurada existencia en



Una escena del Tlalócan, según el fresco teotihuacano

el Tlalócan; muchas figuras aparecen con las volutas del habla saliendo de sus bocas; quizá entonan un himno de gracias y alabanza al dador de tantos bienes.

Lo que no aclaran las fuentes es si la permanencia en el Tlalócan es eterna, o tenía un plazo, como en el caso de los que iban al paraíso del Sol; lo cierto es que «haber sido elegido» por Tláloc se considera una bendición.

Otro hecho destacable es que a estos «elegidos» de Tláloc:

> ... no los quemaban, sino enterraban los cuerpos de dichos enfermos, y les ponían semillas de bledos en las quijadas, sobre el rostro; y más, poníanles color de azul en la frente, con papeles cortados; y más, en el colodrillo poníanles otros papeles, y los vestían con papeles, y en la mano una vara. (Sahagún, apéndice I, libro III de la «Relación»...).

En la poesía no hay referencias al Tlalócan, quizá porque el género de muerte que lleve a él no es el más apreciado ni el más común para la clase de los príncipes poetas.

3. El Mictlan

Los que no habían sido elegidos por el Sol o por Tláloc, y

> morían de enfermedad, ahora fuesen señores o príncipes, o gente baja (Sahagún),

iban simplemente al infierno, donde reinaban Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl, «El Señor y la Señora del Reino de los Muertos».

En realidad, estos dioses reinaban sobre el Chicnauhmictlan, el noveno y más profundo de los infiernos; en los ocho restantes reinaban otras parejas, siempre dios y diosa, de los cuales no se han conservado todos los nombres.

El alma que va al Mictlan debe realizar un largo viaje y padecer una serie de pruebas mágicas: la primera es atravesar un caudaloso río, el Chignahuapan; precisamente para facilitar el cruce del río se enterraba junto con el difunto un perro de color leonado, o al menos una figulina representándolo. El alma debe pasar después entre dos montañas que se juntan, luego por una montaña de obsidiana, después por donde corre un viento helado y cortante como navajas de obsidiana, por donde flotan las banderas, por un lugar en que flochan, entre fieras que devoran corazones y por último entre estrechos lugares entre piedras.

Recién descansa al llegar al Chicnauhmictlan, donde, según Sahagún, «se acababan y perecían los difuntos».

Todas estas pruebas duraban cuatro años, durante los cuales, se realizaban una serie de ceremonias fúnebres; veamos en qué consis-



Mictecacihuatl (Féjérvary-Mayer, 28)

Los nueve «Infiernos» (Vaticano A)

tían esas ceremonias: estando el difunto aún en su cama, llegaban los parientes y amigos a despedirse de él y a consolar a los deudos.

> Y luego los viejos y ancianos oficiales de tajar papeles, cortaban y aderezaban y ataban los papeles de su oficio, para el difunto, y después de haber hecho y aparejado los papeles tomaban al difunto y encogíanle las piernas, y vestíanle con los papeles, y lo ataban...
>
> (Sahagún, *op. cit.*)

Poníanle entre las mantas con que cubrían al difunto un jarrillo con agua, y toda una serie de papeles que le servirían de amuletos para

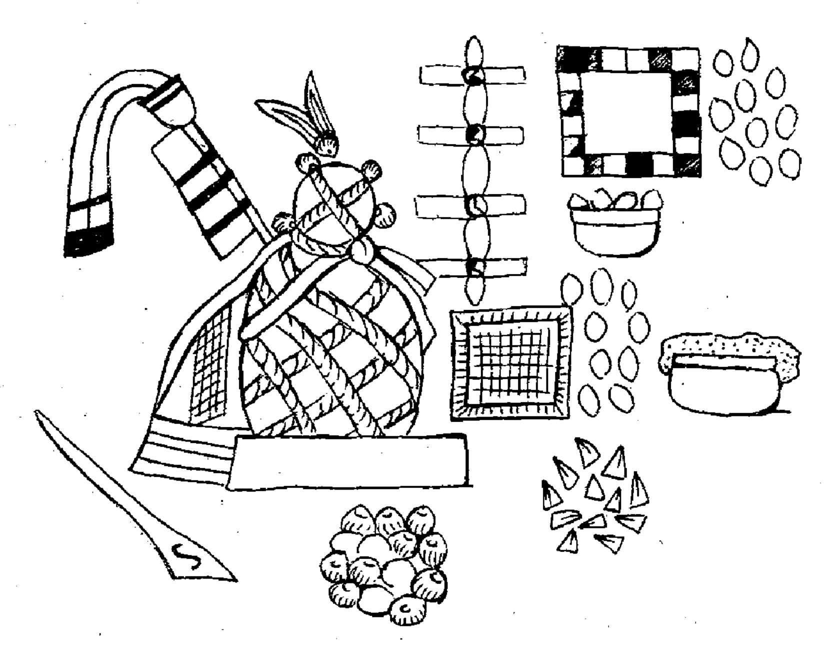
sortear las terribles pruebas que lo aguardaban; así, por ejemplo, colocaban un papel ante el difunto diciendo:

> Véis aquí con qué habéis de pasar a donde está la lagartija verde ó véis aquí con qué habéis de pasar ocho páramos...

Luego, para que no sufriera el frío del «viento de navajas», quemaban todas sus petacas, armas y vestidos si era hombre, y todos sus vestidos y aún «las alhajas con que tejían e hilaban» si era mujer. Sigamos el relato de Sahagún:

> Y más dicen que al tiempo que se morían los señores y nobles les metían en la boca una piedra verde que se dice chalchihuitl; y en la boca de la gente baja metían una piedra que no era tan preciosa, y de poco valor, que se dice texoxoctli, o piedra de navaja, porque dicen que la ponían por corazón del difunto.
>
> Y para los señores que se morían hacían muchas y diversas cosas de aparejos de papeles, que eran un pendón de cuatro brazas de largura, hecho de papeles y compuesto de diversos plumajes; y así también mataban veinte esclavos y otras veinte esclavas, porque decían que como en este mundo habían servido a su amo, asimismo han de servir en el infierno; y el día que quemaban al señor, luego mataban a los esclavos y esclavas con saetas, metiéndoselas por la olla de la garganta, y no los quemaban juntamente con el señor, sino en otra parte los enterraban.

Claro está que sólo acompañaban al señor figuritas de cerámica: guerreros, músicos, aguadores y mujeres que formaron su séquito en vida.



El «bulto del muerto» (Magliabechi, 57)

Una vez preparado convenientemente el «bulto del muerto», protegido con toda la serie de amuletos, más los valiosos regalos (perfumes, hilados de algodón, adornos de plumas) con que obsequiará a Mictlantecuhtli, el «Señor de los Infiernos», se sacrificaba el perro del difunto y se incineraban conjuntamente:

> Y esto hacían así en el enterramiento de los nobles como de la gente baja; y ponían los huesos dentro de un jarro en olla con una piedra verde que se llama chalchihuitl, y lo enterraban en una cámara en su casa, y cada día daban y ponían ofrendas en el lugar donde estaban enterrados los huesos del difunto.
>
> (Sahagún, *op. cit.)*

Estas ofrendas se prolongaban hasta los cuatro años, en que concluían las pruebas del alma en el Mictlan, y los parientes se sentían desligados de sus obligaciones para con el difunto; se repite aquí el coro de los que iban a la «Casa del Sol», ya que pasados cuatros años su suerte es incierta, porque no está muy claro en qué consiste ese «acabarse» o «perecer» de los difuntos; en todo caso ambos son eternidades bastante breves.

☆

Queda por tratar de establecer qué clase de vida se llevaba en el Mictlan o qué cualidades y características se le atribuían.

Para empezar, no es un lugar de castigo ni horrores, ni siquiera un mundo tenebroso, porque acota Sahagún:

> Dijeron los antiguos que cuando comienza la noche, comenzaba a amanecer en el infierno, y entonces despertaban y se levantaban de dormir los muertos que están en el infierno.

En otro paraje dice:

> ... y aquel lugar es para todos, y es muy ancho...

Las diferentes denominaciones que los textos otorgan al Mictlan pueden ayudarnos a precisar su concepto; se le llama:

Ximoayan: «lugar de los descarnados».

Tocenchan, tocenpopolihuiyan: «nuestra casa común», «nuestra común región de perderse».

Atlecalocan: «el lugar sin salida ni calle».

Huilohuayan: «el sitio adonde todos van».

Quenamican: «donde están los que de algún modo viven».

Resumiendo, el Mictlan sería un lugar muy amplio, puesto que es el sitio adonde todos van, la casa común, y del cual nadie puede esca-

par, porque no tiene ni salida ni calle; allí los hombres están descarnados, o sea, están libres de sus cuerpos, y tienen un «cierto modo» de vida, que al parecer los nahuas no llegaron a precisar.

4. El Chichihuacuauhco

Chichihuacuauhco es una voz compuesta por chichihua (nodriza) cuahuitl (árbol) y la desinencia de lugar co, de modo que el conjunto significa «en el árbol nodriza»; iban allí las almas de los niños que morían sin haber alcanzado el uso de razón; en ese lugar eran alimentados por el «árbol nodriza», que manaba leche.

Estas referencias se encuentran en el Códice Vaticano A. 3738 y en el comentario adjunto del padre Ríos.

En el Códice Florentino aparece una versión semejante:

> Se dice que los niñitos que mueren, como jades, turquesas, joyeles, no van a la espantosa y fría región de los muertos (al Mictlan). Van allá a la casa de Tonacatecuhtli; viven a la vera del «árbol de nuestra carne». Chupan las flores de nuestro sustento; viven junto al árbol de nuestra carne, junto a él están chupando.

Este texto ubica el Chichihuacuauhco en el cielo doble, morada de Ometecuhtli, donde también se engendran las almas de los hombres; esto ha hecho suponer a algunos estudiosos que los aztecas admitían una especie de reencarnación; así, dice Alfonso Caso:

> En el cielo más alto, que era el cielo doble, vivían Ometecuhtli y Omecihuatl, los dioses creadores, y allí era donde estaban las almas de los niños que mueren antes de tener uso de razón, y donde se engendran las almas de los hombres, que son alimentados con un árbol que destila leche. Esperan a que se destruya la presente humanidad en el cataclismo final, para reencarnarse en la humanidad nueva.

Según Caso, entonces, esas almas se reencarnarían, pero en el próximo «sol» o nueva etapa de la humanidad; por otra parte la poesía repite constantemente:

> *¡Sólo una vez venimos a la vida!*

o bien:

> *No por segunda vez venimos a la tierra...*

de modo que pareciera que esa idea de una posible reencarnación no logró afianzarse en el pensamiento náhuatl; predominaba, por el contrario, la convicción de que esta vida es una experiencia única.

Es una pena que Fray Bernardino de Sahagún, siempre tan minucioso, no haya dejado datos sobre este interesantísimo Chichihuacuauhco.

III. EL MUNDO DEL «MAS ALLA» EN LA POESIA

Expuesto así el conjunto de creencias nahuas respecto al posible destino después de la muerte, se presenta como un todo coherente, y aún satisfactorio si tuviera el soporte de una fe ardiente vivida; pero frente a todo esto, y en violento contraste, aparece un conjunto de poesías desgarradas, doloridas, expresión de tremendas dudas y de incertidumbre absoluta respecto al más allá; puede servir de magnífico ejemplo la poesía que Garibay titula «La tiránica ley de la muerte»:

Yo, yo ahora digo:
—Sólo por breve tiempo, cual flor de la magnolia,
hemos venido al mundo a abrir nuestra corola.
Hemos venido solamente a marchitarnos
¡Cese por un momento la amargura:
aún por un momento disipemos la pena!
¿Qué contaremos, oh amigos míos?
¿Con qué podemos tener deleite?
¡Nacen allá nuestros cantos
donde nació el atabal!
Sufro yo sobre la tierra
en donde ellos vivieron.
Se irá enlazando la amistad,
se irá enlazando la unión,
se ha de hacer el festín
al lado del atabal...
¿Pero habré de venir yo?
¿Habré de elevar un canto?
Yo, sólo yo estoy aquí y ellos están ausentes:
entre la niebla y el olvido habré de seguir durando.
Creamos al corazón: ¿Es nuestra casa la tierra?
¡Sólo en un lugar de angustia, sólo en un lugar de pena
viviendo estamos!
Yo no haré más que cantar, no haré más que preguntar:
¿Soy acaso como flor?
¿La sembraré una vez más?
¿Soy cual mata de maíz?
¿Habré de ser otra vez sembrado?
¿Mi padre, mi madre acaso, me habrán de engendrar
de nuevo?
Es la razón por que lloro:
Nadie queda con nosotros: nos han dejado huérfanos en la tierra.

¿Dónde está el camino para buscar el reino de la muerte?
¿Dónde el lugar en que habitan los que ya no tienen cuerpo?
¿Es que sigue habiendo vida en el lugar del misterio?
¿Es que aún tienen allá conciencia nuestros corazones?
¡En un arca, en un estuche esconde y amortaja a los hombres
aquel por quien todo vive!
¿Habré de verlos acaso? ¿Veré a mi padre y mi madre?
¿Habrán de venir a darme su canto y su palabra?
Nadie queda con nosotros: ¡Nos han dejado huérfanos
en la tierra!

(«La Literatura de los aztecas», p. 68)

☆

Uno de los interrogantes más dramáticos que se plantea en esta poesía, que bien pudiera calificarse de «quehacer metafísico», es si existe o no una vida después de la muerte, o si por el contrario todo termina aquí en la tierra:

POEMA 7

¡Oh Tú, dueño de cuanto nos rodea, oh Tú, el que está junto a todo!
Te damos homenaje; nada es desdichado junto a ti,
oh dador de la vida. Tú cual flores, nos estimas,
sólo nos marchitamos nosotros, tus amigos.
Tú los vas destrozando como las esmeraldas,
y también cual pinturas las vas borrando Tú:
Todos se van unidos al Reino de los Muertos,
allí, donde está el sitio de todos nos perdemos.
¿En qué nos valoras, oh Dios?
Así vivimos y así también morimos.
¿Adónde vamos a perdernos, nosotros, tus vasallos?
¿Dónde iremos al fin?
Lloro, pues cuando sientes hastío, dador de la vida,
las esmeraldas se quiebran, las plumas finas se desgarran.
Tú te estás mofando: ¡nada somos, en nada nos estimas,
nos destruyes aquí!

(En «Historia de la Literatura Náhuatl», de Garibay)

Este poema es especial para constatar hasta qué punto existe un choque, una quiebra, entre lo que sería la fe tradicional y las dudas que va planteando una mente inquisidora; hay por lo menos un triple juego de ideas antagónicas:

a) El respeto y acatamiento al dador de vida:

Te damos homenaje, nada es desdichado junto a ti...

Frente a la rebelión de quien se siente una cosa, en manos de un dios que se divierte con el hombre:

Tú te estás mofando: ¡nada somos, en nada nos estimas!...

b) El contraste violento entre la seguridad de:

Todos se van unidos al Reino de los Muertos,
allí donde está el sitio de todos nos perdemos...

y las preguntas angustiosas:

¿Adónde vamos a perdernos, nosotros, tus vasallos?
¿Dónde iremos al fin?

c) Y por último la contradicción entre esa misma afirmación:

Todos se van unidos al Reino de los Muertos,
allí donde está el sitio de todos nos perdemos...

y la otra posibilidad, la de que el hombre concluye sobre la tierra, y no haya para él posibilidades de vida futura:

Tú te estás mofando: ¡nada somos, en nada nos estimas,
nos destruyes aquí!

Puede afirmarse que este juego de proposiciones antagónicas es una constante en la poesía náhuatl.



Ahora bien: el hecho de la existencia de una vida después de la muerte se da generalmente como cosa aceptada; lo que el nahua no sabe es dónde está ubicado ese «Reino de los Muertos» y qué clase de vida se lleva allí; comparando e interpretando varios poemas podremos formarnos una idea de todas estas dudas que aquejaban al nahua; todos figuran en la *Historia de la Literatura Náhuatl,* o bien en el tomo I de *Poesía Náhuatl,* de Garibay.

POEMA 8

No por segunda venimos a la tierra,
príncipes chichimecas.
Gocémonos y tráiganse las flores.
¡Al Reino de la Muerte!... Sólo estamos de paso:
¡de verdad, de verdad nos vamos!
¡Verdad es que nos vamos!

Verdad es que dejamos las flores y los cantos,
y la tierra... ¡Sí, de verdad, de verdad nos vamos!
¿Adónde vamos? ¿Adónde vamos?
¿Estamos allá muertos o aún tenemos vida?
¿Hay un sitio en que dura la existencia?
¡En la tierra tan sólo
es el bello cantar, la flor hermosa:
es la riqueza nuestra, es nuestro adorno:
gocémonos con ella!

POEMA 9

¿Adónde iré?
¿Adónde iré?
El camino del Dios de la Dualidad.
¿Acaso es tu casa en el sitio
de los descarnados?
¿en el interior del cielo?
¿o solamente aquí en la tierra
es el sitio de los descarnados?

POEMA 10

Como si fueran flores,
los cantos son nuestro atavío,
oh, amigos:
con ellos venimos a vivir en la tierra.
Verdadero es nuestro canto,
verdaderas nuestras flores,
el hermoso canto.
Aunque sea jade,
aunque sea oro,
ancho plumaje de quetzal...
¡Que lo haga yo durar aquí junto al tambor!
¿Ha de desaparecer acaso
nuestra muerte en la tierra?
Yo soy cantor:
Que sea así.
Con cantos nos alegramos,
nos ataviamos con flores aquí.
¿Es verdad lo comprende nuestro corazón?
¡Eso hemos de dejarlo al irnos:
por eso lloro, me pongo triste!
Si es verdad que nadie
ha de agotar tu riqueza,
tus flores, oh Arbitro Sumo...
Debemos dejarlas al irnos:
¡por eso lloro, me pongo triste!
Con flores aquí
se entreteje la nobleza,
la amistad.

Gocemos con ellas
cosa universal suya es la tierra.
En el sitio de lo misterioso aún
¿habrá de ser así?
Ya no como aquí en la tierra:
las flores, los cantos
solamente aquí perduran.
Solamente aquí una vez
haya galas de uno a otro,
¿Quién es conocido así allá?
¿Aún de verdad hay allá vida?
¡Ya no hay allá tristeza,
allá no recuerdan nada, ... ay!
Es verdad nuestra casa:
¿también allá vivimos?

POEMA II

¡Démonos gusto, amigos míos:
vengan aquí los abrazos!
En tierra florida andamos andando
y no hay quien pueda ponerle fin.
La flor y el canto se tienden
allá en la Casa del Sol.
Sólo por breve tiempo en la tierra vivimos:
No será así siempre: espera la región del Misterio...
¿Hay allí alegría? ¿Hay allí amistad?
¡Ah, no, que sólo en la tierra
venimos a conocernos!

Para poner coherencia en todo este riquísimo material, trataremos de establecer qué hechos se dan por ciertos, o sea, consignar por un lado las afirmaciones y por otro los interrogantes y puntos dudosos:

1. AFIRMACIONES

a) «Sólo por breve tiempo en la tierra vivimos», nuestra estancia aquí es efímera.

b) «Todos se van unidos al Reino de los Muertos», o mejor, «espera la Región del Misterio», ya que sus caracteres aparecen indeterminados.

c) «No por segunda (vez) venimos a la tierra», la vida es una experiencia única.

d) La Región de los Muertos es también «el lugar de los descarnados», de modo que allí los hombres están libres de su cuerpo.

e) «Ya no hay allá tristeza, allá no recuerdan nada»...

2. Interrogantes

a) «¿Es nuestra casa la tierra?»

b) «¿Adónde vamos?» «¿Adónde vamos a perdernos, nosotros, tus vasallos?» «¿Adónde iremos al fin?»

c) «¿Habré de ser otra vez sembrado?»

d) «¿Dónde está el camino para buscar el Reino de la Muerte?» «¿Dónde el lugar en que habitan los que ya no tienen cuerpo?»

e) «¿Cómo es allí la vida?» Esta pregunta aparece en los poemas con variados enunciados y matices; por ejemplo:

¿Es que sigue habiendo vida en el lugar del misterio?
¿Es que aún tienen allá conciencia nuestros corazones?
¿Hay allí alegría? ¿Hay allí amistad?
¿Quién es conocido así (como en la tierra) allá?

Los tres primeros interrogantes tienen su respuesta en las tres primeras afirmaciones, de modo que para los nahuas parece evidente que la tierra no es la morada definitiva del hombre, y nos es dado vivir en ella una sola vez, y todos vamos a «nuestra casa común», la «Región del Misterio»; por el contrario, ya la cuarta pregunta no encuentra una respuesta aceptada por todos; ese «Sitio de los Descarnados» podría situarse:

en la tierra misma
en el interior del cielo
en la Casa del Dios de la Dualidad

(Poema 9.)

De modo que el pensamiento nahua no llega a resolver dónde se halla, en realidad, el «Reino de los Muertos»: si en la misma tierra, en algún lugar del cielo, o en la parte más alta de esto, el cielo doble, morada del Dios Dual.

Respecto al quinto interrogante: *e)* «¿Cómo es allí la vida?», el nahua sólo se responde: es un tipo de vida diferente:

En el sitio de lo misterioso aún
¿habrá de ser así?
Ya no como aquí en la tierra...

(Poema 10.)

Además la insistencia en llamar al «Reino de los Muertos», «Lugar de los Descarnados», o «Descarnaderos» (afirmación *d)*, nos lleva a suponer que una de las características principales que se le asignaban era la de que allí los hombres quedaban libres de sus cuerpos; algu-

nos poemas parecen pintarlo como un lugar de beatitud, donde el alma se despoja de pasiones y afectos:

¡Ya no hay allá tristeza,
allá no recuerdan nada... ay!

(Poema 10.)

Conmovedoramente (poema 6), el nahua se pregunta también si volverá a encontrarse con sus seres queridos:

¿Veré a mi padre y a mi madre?

En el fondo se pregunta si podrá reanudar un tipo de existencia similar a la terrestre, con las amistades y afectos de siempre, y hasta con «las flores y los cantos» que son la delicia del hombre en este mundo, y su único goce verdadero; todos estos interrogantes quedan sin respuesta.

IV. CONCLUSIONES

Todo lo expuesto es suficiente para juzgar el tremendo divorcio entre la fe y la duda, o si se quiere entre la «religión oficial» y uno de los interrogantes vitales para el hombre; para concluir, puede intentarse una explicación, centrada en dos puntos principales: 1) la mentalidad de la clase que produjo y gustó esa poesía; 2) una efectiva crisis de fe.

☆

1) Es evidente que la poesía analizada es «de» príncipes y «para» príncipes, producto de una clase social muy característica, que se sabe dirigente, y eso la torna desdeñosa para el resto de la comunidad; además es una clase que carece de preocupaciones materiales, y se ha educado en el Calmécac, la escuela de los jóvenes nobles; allí se les ha desarrollado una mentalidad más aguda e inquisitiva, y la aplica a sobrepasar la caparazón de supuestos dogmáticos e intentar una visión más racional del hombre y del mundo.

Es una clase ociosa, culta, refinada, acostumbrada a los placeres de la vida, y todo eso la lleva, inevitablemente, a un cierto escepticismo; el fenómeno es casi una constante histórica: se ha dado en muchos pueblos y en diferentes épocas en circunstancias similares; por eso

proclama en la poesía una y otra vez que su único consuelo es «la flor y el canto»:

Sólo con nuestras flores démonos placer;
sólo con nosotros vaya desapareciendo
nuestra tristeza, príncipes:
con ellos huya nuestro hastío.

De modo que sería absurdo suponer que el pueblo azteca como tal habrá caído en el escepticismo y el hastío, y mucho menos que se planteaba los candentes interrogantes que la poesía refleja; el pueblo en general conservaba su fe, la fe simple que le es propia; además, para él la vida era dura y no tenía tiempo para hacer metafísica; por otra parte la moderna sociología ha probado convenientemente qué diferente es la reacción de las clases sociales frente al problema religioso, y éste podría ser un excelente ejemplo. (JOACHIM WACH: *Sociología de la religión.)*

2) En realidad, el tipo de poesía analizada no puede explicarse sólo como producto de una clase culta, refinada y ociosa; lo que hay en el fondo de una verdadera crisis de fe

Veamos la opinión del tezcocano Juan Bautista de Pomar, que aparece en su *Relación,* de 1582:

> Lo que sentían algunos principales y señores de sus ídolos y dioses es que, sin embargo de que los adoraban y hacían los sacrificios que se han dicho, todavía dudaran de que realmente fuesen dioses, sino que era engaño creer que unos bultos de palo y de piedra, hechos por manos de hombre, fuesen dioses. Especialmente Nezahualcoyotzin, que es el que más vaciló buscando de dónde tener lumbre para certificarse del verdadero Dios y creador de todas las cosas. Y como Dios, por su secreto juicio, no fuese servido de alumbrarle, tornaba a lo que sus padres adoraron.
>
> ... De manera que cerca de lo que toca a sus dioses, entendían algunos el engaño en que vivían, y de esto se sigue haber también alcanzado a saber de la inmortalidad del alma.

Pomar tomó los datos de su *Relación* de «la gente de más razón y entendimiento, que son los nobles»; menciona incluso a Tlalcóyotl, que fuera nada menos que embajador del famoso Mezahualcóyotl, y que era «hombre de mucho ser y habilidad, y por esto y por la calidad de su oficio, muy tenido y estimado entre los indios: Del cual supe muchos secretos y antigüedades».

Posiblemente, según lo deja adivinar Pomar, uno de esos «secretos» era la quiebra de la fe tradicional; esa quiebra llega a ser tan profunda, que incluso pone en duda a la propia divinidad, «aquel por quien todos viven».

POEMA 12

¿Eres tú, eres tú verdadero?
Alguno ha llegado a desvariar,
oh por quien todo vive.
¿Es verdadero? ¿No es verdadero?
De este modo dicen:
¡Que no ahora se angustien
nuestros corazones!
Cuanto es verdadero,
dicen que no es verdadero...
Sólo se muestra desdeñoso
aquel por quien todos viven.
¡Que no ahora se angustien
nuestros corazones!

Por más que califica su «desvarío» el dudar de la divinidad, lo cierto es que algunos lo hacen.

Hay otro punto en que se manifiesta la crisis, y es una especie de rebelión frente a ese fatalismo que hace de todo acontecer humano la voluntad de los dioses, de modo que el hombre es sólo un juguete, un objeto de diversión; lo expresa el poema 7:

... oh dador de la vida, Tú, cual flores, nos estimas,
sólo nos marchitamos nosotros, tus amigos.
Tú los vas destrozando como las esmeraldas,
y también cual pinturas los vas borrando Tú.

. . .

¡Tú te estás mofando: nada somos, en nada nos estimas,
nos destruyes aquí

Sahagún ha recogido otro poema más gráfico todavía:

POEMA 13

Nuestro señor, el dueño del cerca y del junto,
piensa lo que quiere, determina, se divierte.
Como él quisiera, así querrá.
En el centro de la palma de su mano nos tiene colocados,
nos está moviendo a su antojo,
nos estamos moviendo, como canicas estamos dando vuelta,
sin rumbo nos remece.
Le somos objeto de diversión: de nosotros se ríe.

El sentirse como un juguete, movido sin concierto de un lado para otro, no concuerda, ciertamente, con el sentido de dignidad humana,

y mucho menos con la misión honrosa que se atribuían los aztecas: colaborar con los dioses en el mantenimiento del cosmos.

Además, apunta aquí uno de los problemas filosóficos más dramáticos para el hombre: el problema de la libertad, que podría ser motivo para otro trabajo, incluso aprovechando el mismo material poético.

Por último, alienta siempre en el hombre un ansia de perduración, una «Sed de inmortalidad», como Garibay titula a este poema *(La literatura de los aztecas,* p. 61), atribuida a Mezahualcóyotl:

POEMA 14

Me siento fuera de sentido,
lloro, me aflijo y pienso,
digo y recuerdo:
Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera...
¡Vaya yo donde no hay muerte,
donde se alcanza victoria!
Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera...

Frente a este deseo, tan humano, la religión azteca no puede ofrecer una eternidad feliz, sino, cuanto mucho, cuatro años en el séquito del sol, y después, transformarse en «pájaro de pluma rica y color» o perderse definitivamente en las tinieblas; no parece un panorama muy consolador.

La combinación de toda esta serie de dudas, rebeliones y desesperanza produjo la crisis de la fe que se hizo patente a la llegada de los españoles.

☆

No pensemos, sin embargo, que la poesía fue sólo vehículo de frustración y temores:

POEMA 15

Verdaderamente allá es el lugar donde se vive.
Me engaño si digo: tal vez todo
está terminado en esta tierra
y aquí acaban nuestras vidas.
No, antes bien, Dueño del Universo,
que allá con los que habitan en tu casa
te entone yo cantos dentro del cielo.
Mi corazón se alza,
allá la vista fijo,
junto a ti y a tu lado, Dador de la vida!

Para terminar, hemos querido dar esta poesía alegre, esperanzada, de alguien que desecha sus dudas y confiadamente alza su corazón y fija sus ojos en el «Dador de la Vida», «Dueño del Universo».

ALICIA LAHORCADE
Quintana, 96
CHASCOMUS (provincia de Buenos Aires)

V. BIBLIOGRAFIA

WACH JOACHIM: *Sociología de las religiones.* Méjico, 1946.
ALVAREZ DE MIRANDA, ARGEL: *Obras.* Madrid, 1959.
SAHAGÚN, BERNARDINO DE: *Historia general de las cosas de la Nueva España.* Méjico, 1956.
SÉJOURNÉ, LAURETTE: *El universo de Quetzalcóatl.* Méjico, 1962.
— *Pensamiento y religión en el México Antiguo.* Méjico (F. C. E.).
CASO, ALFONSO: *El Pueblo del Sol.* Méjico, 1953 (F. C. E.).
VAILLANT, JORGE: *La civilización azteca.* Méjico, 1944 (F. C. E.).
SOUSTELLE, JACQUES: *La vie quotidienne des aztèques.* Francia, 1955.
GARIBAY, ANGEL M.: *La literatura de los aztecas.* Méjico, 1964.
— *Historia de la literatura náhuatl.* Méjico, 1954.
— *Poesía náhuatl.* Méjico, 1964, tomo I.
LEÓN-PORTILLA, MIGUEL: *La filosofía náhuatl.* Méjico, 1959.
ALCINA FRANCH, JOSÉ: *Floresta literaria de la América indígena.* Madrid, 1957.
WESTHEIN, PAUL: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México.* Méjico, 1957.
— *Arte antiguo de México.* Méjico, 1950.

MEMORIA DE EDUARDO TOLDRA

POR
FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

I

La ausencia

Nos falta el artista, así, sin más. Dos veces al año, más o menos, le veíamos; una en Barcelona, otra en Madrid. En su casa de Gerona, 133, o en su cuarto del ya fenecido «Hotel Inglés», de la calle de Echegaray, todo era distinto porque salíamos de las preocupaciones habituales, tantas veces vulgares para entrar en dos mundos diversos. Escribo «dos mundos», «ambos mundos» —como el nombre de ese café de Zaragoza que tanto le divertía—, porque Toldrá era el músico y era el hombre. Como músico, daba gusto oírle hablar después del ensayo general, hablar alguna vez con lágrimas como después de aquel ensayo de la *Sinfonía sevillana,* de Turina, en el que trabajó sin encontrar respuesta para hacer el final poderoso y con gracia, como lo quería el autor y no zarzuelero como tantos lo hacen. Cansado, sudoroso, iba y venía de la partitura a la charla. Nunca, nunca estaba plenamente contento: no he conocido melancolía igual a su «quiero y no puedo», aquel lento dolor de ver que el sueño nunca por entero «se desensueña y se encarna» —palabras de Salinas a quien luego recordaré— y cada vez menos, pues un artista como Toldrá se exigía siempre más. Pero junto al músico, el hombre: pasada la fiebre del ensayo, mudaba el sudor por la calma, comenzaba la revista de alegrías y desventuras del año. Era como una confesión mutua. Como ambas cosas me faltan, las dos he querido evocar en este «recuerdo». He tardado mucho en escribirlo siendo tan corto. El me entendería muy bien al decirle que lo presente en las entrañas de la memoria necesitaba un tiempo, un sitio y una pena. Tiempo: diez días de huelgo con Mozart y casi en el campo. Un sitio absurdo para escribir pero humanísimo como él quería: un café con mucha gente, buena gente, algo mejor que el mismo silencio cuando se está irremediablemente solo. Una pena: la de esa soledad irremediable que él tanto temía, que su mujer vive, que yo avizoré con horror y que ahora todavía me imagino pasajera. Mi madre, que sólo quería conocer a los músicos por teléfono, quería mucho a Eduardo, le trajo a casa, armó para él su mejor cocina y pudo hablarle

horas de lo mucho que yo le quería. Va, pues, la pluma suelta: he esperado hasta con angustia porque era obligación hacer algo, escribir lo mejor posible para que el más artista de los músicos españoles no termine de irse.

II

El músico del café

Conocí a Eduardo Toldrá el año 1940, le conocí entrando sencillamente en el café del «Oro del Rhin», en Barcelona. Cuando entré, Toldrá tocaba y tocaba con los ojos cerrados. Luego supe que aquella «meditación» de Massenet era deseo de viejo cliente: la página dejaba de ser irremediablemente cursi porque el violín de Eduardo cambiaba su blandura con una permanente pizca de humor, una pizca nada más pensando, a la vez, en mí —un poco irritado de oírle tocar esa «cosa» y sonriendo pronto con la «pizca»— y en el viejo cliente, viajero en su juventud a París, reverdecido ingenuamente. De allí salió, hablando con Eduardo, mi teoría de que así como la gran música vence al tiempo, es siempre actual, la otra, la ligera pero bien hecha, sirve como ninguna otra para «evocar» edades, épocas, sitios, situaciones.

Vino a la mesa Eduardo, nos presentamos, tímidos los dos, yo jovencísimo, él ya cuarentón, y de aquello de Massenet pasamos inmediatamente, como empujados por nuestros ángeles, a la confesión mutua. Su mujer, María, tenía los nervios en polvorosa; yo, sin saber que un día iba a ser cura, arrastraba como una obligación la sequedad, aireada con apariencias de romanticismo.

Hasta más allá de los cuarenta años, violinista de café. Ojo, sin embargo, con exagerar: con la posguerra, muy dentro de ella todavía, termina una época en la que el músico de café podía y debía ser «artista». No era incompatible con otros menesteres más importantes, en el caso de Eduardo con los de concertista y profesor del Conservatorio, con los de solista al menos una vez al año para tocar con el simpático y feísimo Costa —«pelos y señales»— el doble concierto de Bach. Había cafés y cafés: algunos de ellos, en época sin la facilidad y sin la difusión del disco, vivían para el hambre de quienes necesitan la música como pan cotidiano. El silencio no podía ser perfecto, pero su parecido se ganaba con cariño y con trabajo. Y luego, ¡esa música viva que se podía oír fumando, en la postura preferida! Entre obra y obra, algo también fenecido: la tertulia, tan grata e intensa a veces, que costaba despegarse de ella al músico y a los otros. Los programas de la música en el café eran a veces irritantes por el eclecticismo y por los «arreglos» —algunos, por cierto, pequeñas obras maestras, como el que hiciera

Turina para convertir en trío un nocturno de Chopin—, pero la obra corta y perfecta, la pieza breve y bien hecha, se oía con intensidad pasmosa. Gravísimo peligro para el músico de café: no cuidar la perfección, fiarse de una sola frase bien dicha, resbalar sobre la dificultad. Yo creo que el visible cansancio de Eduardo de entonces venía del esfuerzo para hacer ironía con Massenet y para volcarse con la «romanza en fa». Yo, aquella noche oía y quería oír más: estaba oyendo a un artista.

III

El músico en la ciudad

En el verano de 1941, Jesús Rubio, entonces subsecretario y «encargado de negocios en todo lo referente a la música», y yo tratábamos de convencer a Toldrá de que se quedara a vivir en Madrid, no sólo para la Orquesta Nacional, sino también para la música de cámara del Conservatorio. Se lo decíamos cenando en el sitio más grato del pobre Madrid de entonces—el jardín del Ritz—en una noche deliciosa, se lo decíamos como él necesitaba oírlo, sin forzar las cosas, hablando de esto y de lo otro, felices de repente de ver a Eugenio d'Ors, y al notar con qué cariño y con qué respeto hablaba a su paisano músico. Eduardo quería mucho a Madrid, dirigía con garbo radiante la música de los sainetes cuya letra le divertía tanto, era feliz descubriendo conmigo nuestra vieja ciudad. Pero era barcelonés hasta la médula.

Otra muy bella tentación le vino desde Bilbao: coincidió el primer anuncio de la marcha de Jesús Arámbarri con el doble éxito de Eduardo en sus conciertos con la Orquesta Municipal. Doble éxito porque al lado del musical, Eduardo se metió en el corazón de ese grupo filarmónico presidido por el Conde de Superunda. La tentación era grande antes de crearse la Orquesta Municipal de Barcelona. Pero era barcelonés hasta la médula.

Nada de separatismos: de eso, de la política, no entendía nada. Era el mejor resumen, el más auténtico, de una Barcelona tan lejana del wagnerismo como del fácil, populachero vocear de ciertos coros. Lo mejor de Cataluña—su clase media casi artesana, su pequeña burguesía—se hacía limpiamente «artista» a través de Eduardo. Conocí la casa de Gerona, 133, cuando era casa de artista modesto: barata, sencilla, graciosa en sus detalles. Luego, en cada viaje, notaba algo nuevo, pero siempre dentro del mismo estilo, fuera el piano vertical o de cola, la silla de paja o tapizada. No quiso cambiar de casa, fue siempre resueltamente tímido ante la ostentación. Catalán, hablaba su lengua con

delicia, pasando de palabra y frase a lo Carner a otras graciosísimas, pegadas de las «coblas» a las que tanto quería; español, hablaba bien nuestra lengua y su habla un poco premiosa, no era fallo vocal sino impaciencia del corazón que quería decir sus mejores palabras. Como todos los catalanes auténticos, quería a Madrid como descanso en el ingenio y en la alegría; lo quería sin celos, sin cortapisas, pero sólo como viajero, como visitante. Vivir fuera de Barcelona hubiera sido destierro, aunque en aquel verano lo que Madrid le ofrecía era la doble ventura y sin riesgo del éxito y de la seguridad económica, importante para él, no buscador del lujo pero sí deseoso de confort y de orden. Yo le empujaba a la aventura madrileña diciéndole que tenía para el verano su Cataluña de Gerona, ese Cantallops tan significativo para él, con sus almendros y frutales de abajo, con la sierra de fondo, pero él se defendía: el campo era descanso y Eduardo fue siempre hombre de ciudad, de esos que no tienen más que un ejercicio —un «alpinismo» nos decíamos— consistente en andar y andar la ciudad para ver las gentes, los escaparates y los mercados. A Barcelona no se vuelve de vez en cuando, como a una capital de provincia: se vive allí y para siempre. Se emocionó mucho Eduardo al leerle yo las palabras de Pedrell cuando volvió a Barcelona después de la incomprensión madrileña.

IV

El amor

La pluma, la del sacerdote y la del amigo, quisiera ser de poeta porque he de recordar lo inefable: que no he visto a nadie hacer de la vida una «obra de arte» como lo hizo Eduardo, pero haciéndolo a través del amor constante, apasionado, creciente hacia María, su mujer. Lo escribo aquí porque sin ese amor como «constante» de vida sería inexplicable el «artista Toldrá». Absolutamente inexplicable. Era un amor total y ambicioso de crecer en recuerdos y en horizontes... y en cultura: yo le descubrí a Eduardo «La voz a ti debida», de Pedro Salinas, y cuando él, en Madrid, con María lejos, leía aquello de ¡«qué alegría vivir sintiéndose vivido»!, lloraba y lloraba con lágrimas reales, redondas, gordas, tristes y sonrientes a la vez, porque en la ausencia, dolorosa, se sentía correspondido.

Amor, en primer lugar, como hogar. Era el «trío Toldrá» —matrimonio e hija— luchando bellamente para que cada día tuviera su belleza, era la exclamación apasionada, pero también una delicadeza hasta el tartamudeo, una lúcida cortesía, un estar casi en vilo para que la persona amada tuviera en cada momento la seguridad de esa «pri-

macía del tú», de esa entrega amorosa en la que se traba la lucha contra el pecado original. La profunda religiosidad de Toldrá —ya escribiré de su muy medido antiwagnerismo— surgía como una llamada a la gracia desde su amor humano. En un viaje suyo a Madrid, concretamente en noviembre de 1951, en torno a Santa Cecilia —mi cariño por Eduardo facilita con dulzura no el tanteo sino la exactitud de las fechas— fue, graciosamente oculto, a oírme predicar a los estudiantes, y ¡qué gozo el suyo, qué exclamaciones a la salida comentando mi sermón sobre el afán de eternidad del amor verdadero!

Amor como hogar, como vida entera en común, en el paseo, en el concierto, ¡hasta en la cocina! Necesito decir este recuerdo: cuando María estuvo enferma y tenía «antojos», allá se iba Eduardo —me lo contó en Madrid después de una de aquellas conferencias telefónicas que la aupaban al colmo de la ansiedad— para confeccionar Dios sabe qué extraños ponches y como embrujadas mezclas. Fue una vida a dúo, sin vejez. El no pudo llegar a eso que dice Baroja en «Los amores tardíos», y que desde aquí le envío como oración y como saludo: «Cuando el tiempo convierta en plata tu cabellera brillante, cuando tu mirada no tenga esplendor, sino una dulzura amable y apagada, cuando tu cuerpo sea marchito y débil y no rotundo y fuerte, cuando tu mano arrugada tiemble un poco y tus labios tengan una sonrisa pálida, cuando seas una viejecita de cuerpo pequeño y ligero como un pájaro, yo te querré como ahora, si no te quiero más que ahora».

Es necesario, misericordiosamente necesario, disculpar al artista, pero ¡cómo duele siempre que el artista se mienta a sí mismo y en lo mejor de sí mismo a través de una vida con todos los malos derechos para el cuerpo en rebeldía! Y más hoy con ese endemoniado sistema y esclavitud del viaje permanente y de la publicidad en acecho. Por eso, toda mi vida de sacerdote, y mientras dure la de músico, tendrá siempre, pondrá siempre el ejemplo de Toldrá, no, por favor, como ejemplo de hogar «retaguardia tranquila», «asilo», contrapeso de paz y de orden para el artista, sino como todo eso pero además con lo que puede parecer contrario: el hogar como sitio de pasión, como sitio al que se vuelve con impaciencia, al que se llama con impaciencia y donde la noche es, de verdad, «transfigurada».

V

La cautela ante Wagner

Toldrá era wagneriano a medias y no participaba de ese wagnerismo como religión que a veces hace insoportables a ciertos catalanes. Luego diré que Eduardo me recordaba mucho a los directores alema-

nes, pero ahora señalo cómo Bruno Walter, que hacía un Wagner espléndido, corregía el peligro a través de Brahms. En los primeros conciertos madrileños, aparte de aquella «sinfonía italiana» que embobó al mismo Pérez Casas, nos interesó, sobre todo, como novedad, como auténtica novedad, el Brahms de Eduardo, el buscar tan modernamente el permanente lirismo a través de la materia. Si Bruno Walter no dejó nunca de hacer, y públicamente, música de cámara, con Rosé al violín o acompañando al piano a grandes liederistas, Eduardo quiso siempre y fue «primero» en la música de cuarteto: en su casa, un muy hermoso bronce recordaba la ejecución de la serie íntegra de los cuartetos de Beethoven por el cuarteto Renacimiento, del que fue alma. El inevitable wagnerismo de todo catalán músico apareció así temperado en Toldrá por el cariño hacia lo más íntimo de la obra de Brahms. Eduardo no era pianista, aunque sabía manejarse con gracia única para acompañar sus canciones: eso mismo quizá le hacía vivir más la música en su cabeza y en el aire. Tenía excelente memoria musical pero seguía mejor las notas desde el silencio abriendo mucho los ojos, aquellos ojos grandes, claros, luminosos, los que mandaban, dicen, en el cuarteto. Yo, desgraciadamente, no le oí como cuartetista, porque eso estaba lejos, pero sí un concierto de violín, el único que dio en Madrid, y sobre todo uno de sus «sonetos» en el coro de los Jerónimos, cuando se casó Ana Rodríguez de Aragón: los ojos cerrados, la boca entreabierta, tocaba como si en ello le fuera la vida, porque festejando una boda se acordaba de su mujer ausente. Pero ¿y cuando cantaba sus canciones? ¡Qué fiesta de gracia, de lujo del alma porque cantaba comentando, parándose, riendo de su piano y de su voz, alerta al cigarro siempre, que era su vicio!

VI

Las buenas nubes

Sí, hacía el efecto de hombre distraído, de hombre en las nubes. De él se cuenta y él mismo contaba la anécdota, a medias divertida, a medias amarga: ir por la calle, violín al brazo, pensando en sus músicas, cruzar la calle sin darse cuenta, oír un frenazo, y, seguidas, las silabeadas palabras de la injuria que decían: «¡pobre, tonto, músico!». Vamos despacio. Era verdad, sí, lo de una primera impresión de hombre en las nubes. Sin falsa bohemia, sin «pose», Eduardo era, ante todo y sobre todo, artista. ¡Cuántas veces esa «pose» es pretexto para buscar las «iluminaciones» y dispensarse del esfuerzo! El «seny» catalán de Eduardo consistía en organizar cuidadosamente esas nubes

sin salir de ellas, en trabajar su color, su orden. He conocido pocos artistas tan concienzudos, tan buscadores de la perfección como él: recordaba al principio cómo una vez, a mi lado, sobre mí derramó sus lágrimas como puños porque la premiosa brevedad de un ensayo de la *Sinfonía sevillana* le impedía no el garbo, pero sí el «primor» —la palabra de nuestro Feijoo que le descubrí y que tanto le gustaba—, realidades que él quería ver siempre juntas.

Distraído por las cosas materiales, distraído y más bien rebelde para las fórmulas de oficio —¡qué susto y cuántos ensayos la víspera de serle impuesta por Ruiz Giménez la encomienda de Alfonso el Sabio!—, perezoso para las cartas, organizó como ninguno los detalles del amor y de la amistad: como componer una canción. Tenía un como tartamudeo para expresar el afecto porque creía siempre que el afecto merecía el esfuerzo de la palabra más justa: por eso sus cartas y sus tarjetas, escasas, eran una maravilla de ternura en su letra clara, grande, que parecía escrita no con la mano, sino con los ojos. María ordenaba, sí, el hogar, pero Eduardo era también mantenedor de ese orden: como componer una canción y retocar luego este o aquel detalle pero sin querer orquestar lo que había nacido para el piano, es decir, sin que en ese lugar hubiera nada externo, nada no vivido ni disfrutado.

VII

La cultura personal

Eduardo no era hombre de mucha instrucción, pero tenía la suficiente curiosidad para convertir en cultura su profunda riqueza sensible. Sólo había estudiado música y creo haberle oído decir —era bastante parco en los relatos sobre su niñez— que desde casi niño tuvo que tocar en orquestas de teatro ínfimo. Tampoco, me parece, era hombre de muchos libros. No me parece sino que estoy seguro: junto al gran número de partituras había libros, pero no muchos, y creo conocer la casa de memoria. Pocos libros, sí, pero ¡de qué manera sabidos! Sólo un hombre «bien leído» puede escribir como él lo hacía, y digo de paso que su castellano era impecable. Su gran admiración por Vives era, sobre todo, admiración por esa cultura del músico que el mismo Salazar reconoció en ocasión bastante solemne. Eduardo era un lector inigualado en esa lectura en voz alta que tanta viveza de espíritu exige. Aun antes de la moda entre jóvenes de las «lecturas teatrales» le oí leer, de manera asombrosa, trozos del «Otelo» de Shakespeare.

Pero su cultura era, por encima de todo, curiosidad por lo huma-

no. En sus viajes no faltaba, claro, la visita protocolaria al museo, pero, como cuando recorríamos el viejo Madrid, su gusto era recorrer y recorrer calles para atisbar rostros y actitudes. El tenía un gusto de meridional, de barcelonés concretamente, por la plaza, por los mercados. Del gran viaje de su juventud con el «Cuarteto Renacimiento» —viaje pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, no lo olvidemos— trajo un conocimiento único, no oficial, sino vivo, de ciudades como París y Viena. Los libros de los que le hablaban, los problemas que oía plantear eran asimilados según su interés humano: no lo veía en la política a no ser en su preocupación, por lo que entonces comenzaba ya a llamarse «política del espectáculo». Esa riqueza de «humanidades» hubiera hecho de él un estupendo tertuliano y lo era en Madrid cuando la amistad valía como rescoldo del hogar lejano.

VIII

Música y espíritu

No he conocido a músico con la imaginación tan «funcionalizada» para la música como expresión del espíritu: por eso fue, en el gran repertorio, el más artista de los directores españoles. No quería el disco como instrumento de trabajo, no lo necesitaba, lo veía como estorbo entre su espíritu y la partitura. No siendo pianista era conmovedor verle, ya muy al final de su vida, encantado con su piano de media cola, porque lo que él hacía al piano, de manera personalísima, era también arte y salía ganando con el buen sonido. Cuando en el Madrid de la posguerra otros directores más jóvenes hablaban de coger tal detalle de tal o cual versión oída en disco, Eduardo, sin contradecir abiertamente, abría mucho los ojos como no comprendiendo y el no comprender, para él, era la forma más cortés pero también la más aguda de censurar. Para él, la partitura era un ser vivo. Podría perfectamente haber dirigido cien obras de memoria, pero yo creo que tener la partitura delante, la suya, la de estudio en casa, era dirigir con todo ese mundo de las significaciones, no de literatura, inseparable de su manera de vivir y de hacer la música, pues aun cerrando los ojos ¡tantas veces! quería y palpaba su presencia. El, a su modo, explicaba muy bien eso: la partitura de estudio es como un camino familiar del que se conocen las bellezas, los peligros, los baches y donde también cabe, ya lo creo, la sorpresa, la parada ante el detalle. A mí me dijo que alguna vez de vuelta del concierto añadía algo a la partitura, señalaba un detalle más nacido en el mismo con-

cierto como aquella introducción al «Freischutz» que se le reveló como distinta porque María había entrado con un poco de retraso en el palco.

IX

El compositor

El Toldrá compositor aparece como de paso, al margen e injustamente en libros y manuales anteriores a su dedicación plena a la batuta; esa misma dedicación, más tarde, contribuyó a seguirle situando al margen. Hay, sin embargo, una causa más al fondo al no adscribirse Eduardo a ninguna dirección de las típicas en la música española y en la catalana especialmente. Catalán, barcelonés hasta la médula, Eduardo no es compositor «nacionalista». Le gustaba mucho lo popular en su sitio: amante como pocos, por ejemplo, de las «coblas», finísimo armonizador de canciones populares, no participaba de esa «mística» popularista que tantas veces nos empalaga en ciertos sectores. Compositor no desarraigado fue siempre compositor «no comprometido» más que con su inspiración. No basta hablar de compositor «romántico» porque Eduardo, que adoraba a Mozart y a Haydn, estaba a disgusto dirigiendo Tschaikowsky y quería a Strauss, pero con muchísimas cautelas. Era romántico de «talante» en tanto en cuanto no aceptaba una «profesionalidad» en el componer: sólo componía aquello cuya inspiración había nacido plenamente libre y el «encargo», de haberlo, como podría ocurrir con «El giravolt» o con una canción gallega, tenía que venir bien preparado para encandilar esa inspiración. Al lado de ese romanticismo que nunca fue atadura con el pasado, es necesario colocar como inseparable lo hasta cierto punto opuesto: una extremada, casi enfermiza voluntad de perfección, un trabajo de lima, un alquitarado tanteo para lograr que todo fuera inspiración y nada «oficio». Por eso es inútil buscar «influencias» y bien claro se ve esto en las obras orquestales oídas tan poco, desgraciadamente. Eduardo era un espléndido orquestador con un agudo sentido del timbre orquestal, agudísimo para su tiempo catalán. Impresionista a su manera, que es una manera donde la primacía de lo melódico aumenta su dinamismo en una curiosa lucha contra el ritmo, patente en la partitura más conocida —«La maldición del comte Arnau»— por ser la más brillante.

X

El cuartetista

Yo quiero muchísimo el cuarteto «Vistas al mar» y lo quiero mucho más así que en su versión orquestal que si aumenta ciertos mati-

ces, hace demasiado «descriptivo» lo lírico. No muy grande ni muy feliz es la contribución española al mundo del cuarteto y merece la pena detenerse un poco en las causas. Un buen número de los «grandes» ni siquiera lo han intentado o al menos no tenemos noticia de ello, y cuando alguno —Ernesto Halffter— abordó esta forma fue más bien como experimento: de hecho no hay cuarteto en Falla, en Mompou, en Rodrigo, en Esplá. Les era fácil la forma a los embarcados, de una u otra manera, en la línea postromántica que también hacía del cuarteto «poema sinfónico»: así, Conrado del Campo y Jesús Guridi. Hubo también una fórmula de compromiso entre una línea flexible en la forma y aliada con el nacionalismo: así, Turina y luego Molleda. Y nada más entre nombres importantes.

El cuarteto de Toldrá es una verdadera joya dentro de la literatura cuartetística española: no se ve presionado ni por la pedantería corriente en los meridionales ante la gran forma ni tampoco por el fácil comodín de lo popular. La originalidad estriba en que sin forzar nunca lo que debe ser la línea cuartetística, se logra una visión musical de un paisaje «evocado», entrevisto. Eduardo, que era tan puro, tan poco straussiano, trabajaba, sin embargo, siempre, incluso como director, a través de una cierta adecuación «visual»: no hablaría yo nunca de música descriptiva, sino de lirismo apoyado en una cierta ensoñación del paisaje. Cuando se escribió este cuarteto parecía imposible no elegir entre la gran forma y el realismo de lo popular. Como si el autor repartiera sus cariños de intérprete entre Brahms y Debussy, con el común denominador de un espíritu mendelssohniano, el cuarteto «Vistas al mar» logra subir por encima de la «suite», evitando las «sabidurías» y digresiones del cuarteto en el gran estilo del postromanticismo.

XI

El teatro

Desde siempre, el Real y el Liceo —con lenguaje de hoy hablaríamos de los «grupos de presión» que les han dado vida— pusieron trabas decisivas a la música española de teatro: aun antes del cierre del Real, Falla y Turina habían visto como imposibles sus ambiciones teatrales. Más aún: su sinfonismo había nacido como lucha contra la zarzuela y eran los autores de zarzuela los que se creían llamados o rechazados en la ópera española. Eduardo, tan amigo y admirador de Vives, no podía hacer zarzuela y no sólo proque la música tenía que situarse en una baja escala de valores, sino porque —lo recuerdo como una de las cosas más inolvidables de sus conversaciones— tenía pasión

por el teatro, pudo ser actor espléndido y bastaba oírle leer en voz alta para darse cuenta de ello.

Sólo un poeta como Carner, sólo en el cuadro de un teatro muy lírico, muy poético, podía encarnarse la inspiración de Eduardo. Para querer y para juzgar «El giravolt de maig» debe recordarse siempre que Mozart era el autor más querido de nuestro músico: Beethoven, sí, en la orquesta, pero en el fondo, fondo, Mozart y Mendelssohn eran los de las «afinidades electivas». Esta obra de Toldrá es única en la música española de teatro. Algunas veces, autores de zarzuela que amasaban dentro un cierto remordimiento —así, Vives— trataban de justificarse a través de obras más líricas, más cuidadas, pero el resultado no era bueno: es como si un pintor ganancioso con las decoraciones, dedicado sólo a ellas, pensara justificarse con un «cuadro de género». Yo recuerdo el entusiasmo de Turina al escuchar al piano una versión a lo Toldrá de «El giravolt»: arias y recitativos, la atmósfera toda está bañada de una vieja y siempre actual concisión latina y apartada la emoción «verista» todo está montado para que la joya —una melancolía sutil, grácil e inconsolable a la vez— brille. No se pueden marcar influencias: está el espíritu de todas las músicas que Toldrá quería pero la palabra es personalísima. Ahora, cuando Madrid prepara una verdadera «ópera de cámara», la obra de Toldrá será la gran sorpresa para muchos.

XII

El resumen: la canción

Ahora escribo un poco más largo porque el análisis es la mejor manera de resumir y de recordar: escribo del Toldrá de las canciones. Para los compositores de la generación de Toldrá, nada tan fácil, tan peligrosamente fácil como componer una canción. Después del éxito de las «canciones populares españolas» de Manuel de Falla, la receta parecía fácil y además comodísima porque dispensaba de ese sudor, de esa herida inseparables de la inspiración: bastaba recurrir a la riqueza del folklore español. Las consecuencias fueron muy claras. Eduardo no desdeñó el trabajo de «recreación» de la canción popular pero con su lealtad, con su respeto, no quería poner de relieve sus dotes de armonista, sino la belleza de la canción escogida: de aquí viene la extrema sencillez, la finísima, como tímida parvedad de los acompañamientos. Es el romántico que continuamente pule y se refrena, que corta el fácil aliento, mejor dicho, lo encanta, lo destila.

Recuerdo ahora que una vez paseando por Montjuich me explicaba su pasmo ante la catarata, pero su delicia —¡eso de la «ternura como pasión remansada» de Charles du Bos!— ante la misma agua que rebasa dulcemente en la taza de las fuentes (¡cómo lo hubiera explicado ese simbolismo del agua en Rilke que conocí más tarde!).

La canción de Toldrá no tiene el meollo de su inspiración en una melodía o tema: la inspiración viene desde captar el color, el ambiente del poema y de tal manera que la unidad es originalísima, lejos de la «receta». Basta recordar la tan bella sobre el villancico de Lope de Vega, la perla de ese grupo que es uno de los más logrados y significativos de la música española: la estructura del poema hubiera permitido contentarse con el arranque, bellísimo, pero viéndolo más al fondo se palpa cómo la parte central, tan finamente andaluza, era indispensable, y al mismo tiempo signo de que al revés de lo frecuente en otros, la canción está elaboradísima, «parida», me atrevo a escribir, para indicar qué esfuerzo, cuánto tanteo, qué resumen de muchas músicas hay en esa pequeña obra, obra maestra. Yo creo que a muchos compositores el ser pianistas les ha estorbado para la canción. Eduardo, que no lo era, solía por eso reducir a esencia la participación pianística. Tocaba cantando: así tenía siempre conciencia del límite. No melodía, sino «melos» en el sentido que indica tan bellamente Bruno Walter. De la estética «escolar» para la «melodía acompañada» a la obra construida en torno a su «melos» —que abarca en un todo el carácter fundamental— hay una gran distancia. Tanto en las canciones castellanas como en las catalanas puede verse la elección verificada a través del «carácter» y no de la palabra sin más. El Eduardo delicioso inventor de «alleluyas», versificador facilísimo, hubiera compuesto centenares de canciones y romanzas de teatro.

Esa estética de la canción es la misma para otra de sus obras deliciosas, irritantemente olvidada por los intérpretes sospechosos de que aquí sólo el autor puede ser verdadero intérprete: me refiero a los «sonetos» para violín. El título es ya, en verdad, significativo, como una «romanza sin palabras» en el sentido inaugurado por Mendelssohn. No es «canción» porque se apoya en un texto: lo es porque cada capítulo está sometido a la máxima concentración para que la esencia y el puente hacia el público, lo lírico, surjan de una vez, sin añadido. Un gran violinista compone para el violín negándose a cualquier «efecto» de virtuosismo exterior pero sacando el mayor partido a las posibilidades de expresión y de tal manera que a cierto miope violinista le oí decir que no eran obras «violinísticas» y hasta cierto punto tenía razón, pues la «estética de canción» obliga, por ejemplo, a una especial técnica de arco en el ligado.

XIII

El maestro que pudo ser

Me dijeron que Eduardo Toldrá se había retirado de la dirección de orquesta al cumplir justamente los años de jubilación: se me dijo antes que estaba disgustado con la situación de la orquesta, con sus dificultades económicas, más calladas las otras amarguras que han disimulado mensajes de cansancio no de él, sino de las impaciencias de los otros. Hay, pudo haber, además, otra causa: el público de hoy, acostumbrado, mal acostumbrado al constante trasiego de los directores, con su divismo, con sus programas casi siempre fáciles, no ve como lo mejor esa familiar relación del curso con el «músico de la ciudad». Al rumorearse lo de la no muy lejana jubilación, yo pensaba si la última etapa de su vida, que era de esperar larga por su aparente buena salud y por su jocunda vitalidad, sería la vuelta a la composición, abandonada al crearse la Orquesta Municipal de Barcelona. Era imposible pensar en un Toldrá de vacaciones: dolorosamente me lo imagino alargando las estancias en Cantallops, gozando del otoño pleno y de la primavera muy temprana. Después de la experiencia de tanta música a través de la batuta, su vuelta a la tarea de componer, su vida «solo» de compositor, pudo ser hermosamente fecunda. Desde un punto de vista «generacional», interesantísimo, tanto como pasar desde una situación «al margen» hasta una postura de protagonista: los músicos de sus años anduvieron demasiado detrás de la moda y en los jóvenes, Dios sabe lo que es la moda, y de esa manera una voz personalísima, serena, enriquecida con tanta experiencia pudo ser voz de verdad «maestra». Se recuerda al director, al compositor, al violinista: quien ha visto a Toldrá examinar y juzgar una partitura puede pensar en un posible gran maestro de composición. Era mi manía también con Arámbarri porque el obligado eclecticismo de la batuta es parecido al que necesita el maestro de composición. Pero da mucha pena soñar lo imposible.

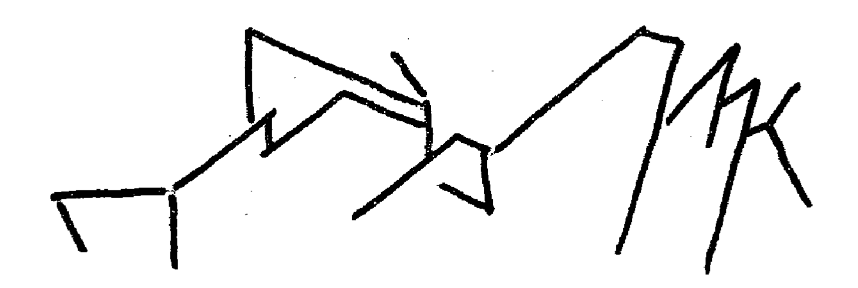
XIV

Despedida

Ahora mismo, en la plétora del divismo orquestal, seguimos añorándolo en muchas cosas. Fue, en primer lugar, un precursor y un autodidacta. Cuando empezó a dirigir en Madrid, a ciertos aficionados les pareció encontrarse con un gran director alemán, porque Eduardo dirigía con una libertad de gesto, con una espontaneidad, que es-

taba muy por encima de la servidumbre del concertador. Trabajaba, sí, mucho en el ensayo; todo el tiempo del ensayo le parecía corto, y de hecho hubiera necesitado una orquesta muy ajustada, una orquesta alemana o americana para lanzarse a volar sin cuidado. Como fue bastante pobre la tónica presupuestaria de la Orquesta Municipal de Barcelona, no pudo entrar él en la política de intercambio a través del *do ut des* de las agencias. Y no eran precisamente las orquestas de París las que él necesitaba, aunque con ellas tuviera tan buen éxito. Dejémoslo, porque insistir en el tema sería amargarse ante muchas actuales situaciones. Eduardo, muerto hace poco, vivió realmente, aun siendo director titular en la etapa heroica de la batuta: él lo quiso al elegir tantas veces, siempre, Barcelona. Le veo mientras leo el libro de Capdevila, que lo tengo a tiempo y a destiempo. A destiempo: me dice muchas cosas que no conocía. A tiempo: de haberlo leído antes quizá no hubiera tenido excesiva timidez para escribir esto. Ahora, al leerlo en lengua catalana, tierna y difícil a la vez para mí, aunque basta ser músico, recordar a Eduardo para entenderlo, porque allá están las fotos preciosas, las buenas, las instantáneas, las de reportaje que se hacen poéticas al darnos la expresión apasionada de un corazón tan grande. Decía Rilke en una de sus cartas que nuestra pureza moral depende de nuestra fidelidad a los muertos queridos: ahora, en época de desolación, cierro los ojos para que los suyos, tan grandes, tan azules, tan buenos, me aprueben y me consuelen.

FEDERICO SOPEÑA
Narváez, 9
MADRID



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

ESTE POETA NO NECESITA PRESENTACION, ETC. (*)

Carlos Edmundo de Ory, nacido en Cádiz hace unos cuarenta años, de profesión autor de artículos, ensayos, novelas, cuentos, diario íntimo, residente en Francia... es lo que venimos denominando con el vago y famoso nombre de poeta.

No es fácil saber qué es un poeta. No es difícil, sin embargo, reconocerlo cuando aparece. Si ustedes le miran a la cara, ahora (1), tal vez en su presencia física no adviertan rápidamente al poeta. Es cierto que su presencia física sería sólo la guarida en donde el poeta deambula; pero, como las casas que habitamos, nuestros cuerpos acaban pareciéndose a nosotros mismos. Entonces, mírenlo un poco más (puede que a él no le disguste: a veces es un niño mimado). Verán una cabeza, pequeña por fuera, con el pelo ligeramente canallesco y los ojos inquietos, incluso puede que atormentados. Una frente despejada, acaso algo insolente. Debajo de los ojos, una zona de arrugas contorsionadas y sombrías contradice un poco a esa leve canallería del cabello que, inexplicablemente, sobrevivió a la carrera de obstáculos del conocimiento; o bien, esos cabellos, por estar entrecanos, no desdicen del todo a la sabiduría, también entrecana, que se compone en la expresión completa. Se diría que con su rostro configura, como ha escrito en alguna parte, «un verso de saber y perdón». Lo más peculiar de la cabeza física de Ory es la contradicción por zonas con respecto a la edad: conserva adolescencia en esa desvergüenza del cabello, contiene madurez en esa sonrisa, ¿cómo diría yo?, ahorcada por los pies, que relumbra en sus meditativas pupilas, y hay también un poco de vejez en la irradiación del conocimiento que allí, en su expresión, combate con un resol de imaginación y de lirismo. Se puede pensar, mirando ese rostro, que las ideas de ese hombre son rapaces, inquietas; sus sueños, abundantes y quizá en un technicolor desolado; su moral, tan generosa y culta como imprevisible. Ah: Ory sonríe mucho, bastante, lo suficiente, un poco. Pero su sonrisa no es por completo refrescante: diré que sonríe en cursiva o entre paréntesis. Se

(*) Presentación a una lectura de Ory celebrada en la Asociación Cultural Iberoamericana el 28 de abril de 1965.

(1) Facilitamos una fotografía para tal efecto.

diría que, en fin, tiene miedo. Ha dicho alguna vez—y lo dijo de un modo que parece que lo sigue diciendo desde entonces—:

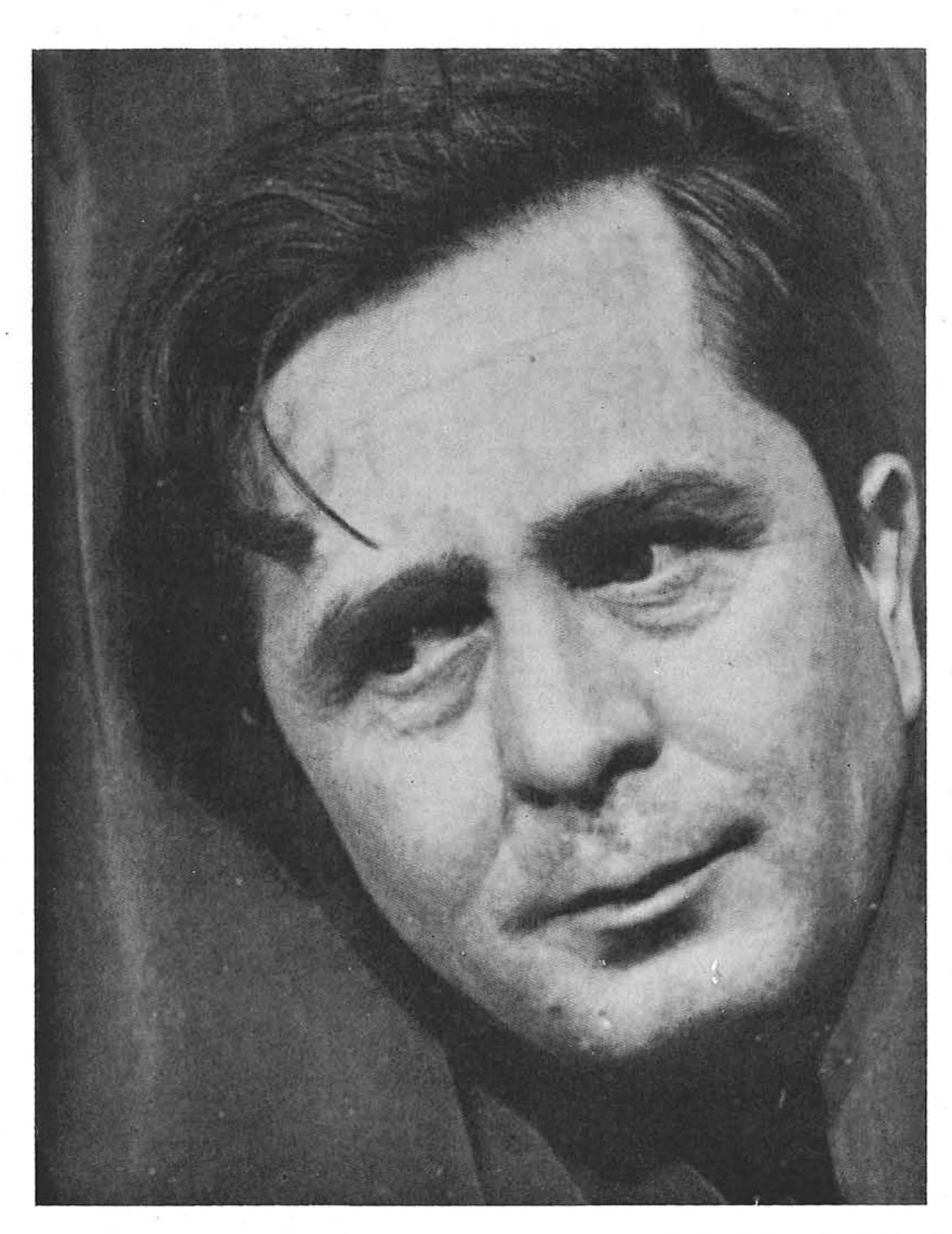
Todo es temor si fumo,
también si me levanto a cada instante,
si miro allí, a la puerta, si no beso
la mejilla que cruza la noche solitaria.

Temor de estar enfermo.
Temor de ser abandonado.
Temor de tener sífilis.
Temor de estar borrado de la lista.
Temor de que me digan a todo que no.
Temor de no tener dinero nunca.

Perdón si ustedes no están de acuerdo, pero yo pienso que el miedo es fundamental en la problemática de un poeta. Un poeta sin miedo me parece inhumano. Sobre todo si habita nuestro tiempo. Hoy, en la mitad sobrepasada del siglo XX, hace falta ser demasiado idealista y amar demasiado la abstracción para no recibir en la propia conciencia el miedo que pulula por todas partes, lento, pesado, como un megaterio amenazador, como una innominable criatura de Lovecraft.

Con esto pretendo haber dicho que Carlos Edmundo de Ory es un poeta moderno. Creo que a este muchacho o a este anciano de corto le da miedo todo, excepto escribir. A veces escribe de un modo devastador, como quien se arranca los cabellos. Una tarde, en París, llamé a la puerta de su casa. Abrió la puerta. Estaba solo, envuelto en humo: había escrito por espacio de diez horas; dos capítulos de una novela, o dos capítulos de dos novelas distintas, no recuerdo bien; sólo recuerdo que tenía una apariencia fatigada y feliz y que me dijo: «Al lado de esto, hacer el amor es una cursilería.» Yo pensé que si en lugar de diez horas escribiendo, hubiera estado diez horas con una mujer, me habría dicho: «Al lado de esto, escribir es una estupidez.» Y no lo supuse de un modo gratuito: él me ha propuesto un tipo de suicidio muy significativo: una mujer, una botella de champán; una mujer, una botella de champán; una mujer, una botella de champán... En otras palabras: este muchacho, desvalido y solemne, imaginativo y teatral, es trabajador y es apasionado. Dos peculiaridades, que, con la ya mencionada, el miedo, forman una conducta realista, dinámica, dialéctica, que configura, poema a poema, pasión a pasión, terror a terror, un poeta de nuestro tiempo.

Parece inevitable decir algo sobre su estilo: Ory es una mezcla apoteósica de la fuerza conceptista de Quevedo, de la endemoniada



Carlos Edmundo de Ory

y cruel ternura de Vallejo, de la desesperación de los «malditos», de la imaginación de los surrealistas, y, además, Ory. El suyo es un estilo que ha conseguido imprimir originalidad a una herencia diversa y resistente. Bajo la fronda de la originalidad de Ory, una fronda tan fresca, hay severas raíces de los metafísicos ingleses, de los «malditos» y surrealistas franceses, de los clásicos españoles. Yo definiría el estilo de Ory como la conversación intranquila y filial de una familia numerosa. La característica de su estilo es la reunión. Todo cuanto le ha conmovido en la vida, todo cuanto le ha sorprendido y todo cuanto le ha aterrado se encuentra aglutinado en su obra. Tal vez la originalidad duradera esté fundamentada en esa tentativa amorosa y desesperada de agrupar diversas formas de sentir, amar y sufrir, y una vez reunidos, dedicarles la vida por medio del trabajo. Una ojeada a un libro de Ory (2) y vemos que nada sacrifica. La labor de selección que lleva a cabo es un trabajo, pero no un rechazo. Considera y adapta la honda y polifórmica herencia cultural del mundo, pero no desprecia uno sólo de su tentáculos. Leyendo a Ory uno decide que es más original un organismo completo que un organismo mutilado. Su estilo es, pues, muchos estilos valederos, familiares; la autenticidad con que los reúne es lo que lo convierte en repentino.

Pero quiero aludir a Ory también desde otro ángulo; me interesa decir que una vez se escapó de una casa de salud en donde sus amigos lo habían instalado. Que una noche, buscando un burdel, entró por equivocación a una casa en donde había una viuda con su marido de cuerpo presente, y él, Carlos, se quedó un rato a velar el cadáver. Alguien me ha dicho que incluso lloró sinceramente. Que otra noche, en París, se detuvo mirando a una joven muchacha negra que venía por el boulevard Saint Michel bailando con todo su cuerpo, incluidos los dientes, y dijo, con una convicción fastuosa: «Félix, es una diosa...», y que, mientras yo me lamentaba entre dientes de no saber francés, añadió: «O la hija de una diosa...» Que una vez, cuando era profesor en una universidad sudamericana, estuvo varios días cercado por la policía. Que una tarde, cuando su mujer nos dijo el precio de un magnetófono que poseían, Carlos exclamó: «Denise, ¿nosotros hemos tenido alguna vez tanto dinero?» Uno no sabe si Carlos es un hombre que ejerce la ingenuidad para hacerse querer, un ingenuo que deposita en el papel frases tremendas, un escritor que confía en la ingenuidad de los otros para sembrar en ella una semilla de poema irreprimiblemente adulto, un niño de vuelta, un anciano con prórrogas,

(2) Dentro de las actividades editoriales existen numerosas injusticias. Una de ellas: la inmensa mayoría de la obra poética de Ory permanece inédita. Si algún editor me propone la preparación de una extensa selección de la obra de Ory, se la haré gratis.

un actor, un erudito disperso, un hombre que sufre como un perro o que ama como un reo de muerte:

Pensando en todo lo que ocupa
de dolor y de muerte mi vida
y cómo la sombra me chupa
la terrible cabeza herida

En la noche antigua y velada
por el apuro de existir
sé que ya no me queda nada
sino una cosa: ir

¿Adónde? ¿Adónde va? ¿Y de dónde viene? Sin duda, viene de muy lejos: del insomnio, el dolor, el miedo, la ternura, la enfermedad, el hambre, los libros, la convivencia, las noches en ciudades vacías. Y pienso que va también muy lejos: a la conciencia de sus lectores. Ustedes lo habrán corroborado ya en este mismo ejemplar de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, páginas 288 y siguientes.—FÉLIX GRANDE.

LA REALIDAD EXPRESIVA DE LA ESCULTURA

La importancia y la simpatía intelectual del libro titulado *¿Qué es la escultura?* (1), del escritor argentino Osvaldo López Chuhurra, escrito en Madrid y publicado en Buenos Aires, no sólo se debe a la precisión de su naturaleza esquemática, sino a la claridad con que el tratadista plantea el hecho plástico y a la nitidez de la terminología utilizada por el mismo. Divulgar no siempre es aclarar en el pluscuanfrondoso terreno de la crítica de arte, sobre todo cuando «historia» y «entendimiento» suelen confundirse, por aquellos que al informar del proceso de la escultura a través de los tiempos, creen comprender —y divulgar por consiguiente— en qué consisten las *formas creadas,* incorporadas en distintas épocas al *espacio real de la naturaleza.* Si Osvaldo López Chuhurra, como tantos críticos-historiadores, se hubiera limitado a ver materia y espacio expresándose en un «tiempo histórico» —Prehistoria, Egipto, Grecia, Roma, etc.—, el trabajo que comentamos quedaría reducido a su informativa y bien conceptuada segunda parte. En vista de que el escritor argentino, antes de cumplir con la correspondiente panorámica de la escultura, se ha preocupado de plantear en cinco capítulos

(1) OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA: *¿Qué es la escultura?* Colección Esquemas número 69. Editorial Columba. Buenos Aires.

teóricos, personales enfoques, las pretensiones de una introducción estéticamente comprometida se desarrollan y adquieren cuerpo a lo largo de este trabajo, de acuerdo en todo momento a un concepto de lo plástico legítimamente moderno.

López Chuhurra parte de entender la escultura como una cosa; una cosa que al hacerse materia formada da paso a lo que él define como *forma creada,* o lo que es lo mismo, como creación dependiente. Este enfrentamiento de la materia y el hombre creador se convierte en una realidad, en una forma inédita, consecuencia del sometimiento a la realización de una estructura plástica. «La nueva forma solicita un lugar en el espacio —nos dice—, lugar que roba al mismo espacio aéreo donde se muestra la totalidad de la naturaleza.» Sintiéndose, si pudiera añadirse, naturaleza hasta cierto punto. Porque naturaleza, como cita López Chuhurra, «es esencialmente algo que brota de sí mismo y en virtud de *sí mismo*». Algo que, además, en el terreno plástico, acusa una voluntad de forma. A lo espontáneo natural, añade la escultura con su nacimiento, una «naturaleza artificial». La materia, téngase en cuenta, es susceptible también de hacerse realidad, capaz en el momento creador de transformar su rico potencial, en una forma expresiva, en una realidad expresiva. Realidad que nunca debe convertirse de forma independiente en encadenada representación, y que al proclamar el *sentido* de una materia, tiene derecho a vivir en el espacio —cuando se cumplen las condiciones anotadas— como el hombre, como el animal, como los objetos y como los árboles.

Insiste López Chuhurra en la escultura como una realidad expresiva, y en este sentido no cae en el error de creer que la escultura tiene siempre la obligación de resolverse en una estatua. Aunque parezca pueril, todo estudio sobre la naturaleza de la escultura que no supere este escollo conceptual inadmisible carece actualmente de sentido. Cuando la revolución expresiva de lo plástico ha llegado a límites quizá alarmantes, pero consecuencia siempre de una amplitud de criterio meritísima, todo tratadista que no parta de considerar la escultura como una realidad que necesita *manifestarse* en un espacio —por esta vía o por aquélla— pierde realmente el tiempo. Porque así como hay escultores —parafraseando al crítico que nos ocupa— que eligen trozos de materia con el fin de estructurar una forma inédita, y que no tienen que sentir otra preocupación que la del equilibrio entre los espacios contenido y continente, cada vez abundan más los que entienden el signo escultórico como un proceso que se manifiesta; como una entidad formalmente viva que se sitúa cuando su poderío se lo permite, en esa realidad con demasiada historia a la que llamamos espacio. Instalar algo concluso y convertirlo dentro de una atmósfera como en

un principio inmarcesible, puede ser quehacer de la estatuaria. Pero no es posible desentenderse de quienes a fuerza de considerar la interrelación de los espacios, injertan un principio en otro; desarrollan la vitalidad del signo expresivo, gracias a la creación de un espacio vivo y en cierta manera resonador de lo escultórico. Siendo éstos quienes obligan a los que quieren entender seriamente lo plástico, a un criterio conceptual suficientemente amplio, con el fin de comprender la escultura, que concluye simplemente en la estatuaria y aquella otra que probablemente no concluye en nada y se convierte en un planteo inquietante al dialogar con el espacio en convivencia con el cual se acredita expresivamente.

En ningún momento de su trabajo, López Chuhurra, prefiere esta clase a aquélla. Con Alain, cree que «la verdadera escultura no expresa nada más que la forma de un ser». Con Herbet Read acepta que también puedan llamárselo aquellos planteamientos que en su «momento sólo» —como escribió el crítico inglés un día— son arranque, principio, coloquio permanente con el espacio por los mismos creados. Así, después de estudiar lo escultórico, desde el punto de vista del movimiento y como algo que «se va haciendo» en un tiempo, llega a la conclusión de que el creador, en cuanto espíritu humano, vive en una permanente «relación con» algo. Permitiéndonos a los que seguimos su esfuerzo crítico, hermanar —siempre que sus resultados sean puros— los que nos buscan con esa conclusión a la que de antiguo llamamos «estatua», y los que nos requieren dialogando a altas tensiones con ese supremo interlocutor que para ciertas obras plásticas es el espacio, deseosos de cumplir su pretendido destino. Antes de indagar el ser de la escultura en las diferentes épocas históricas, nos lleva indirectamente al convencimiento de que lo mismo son las estatuas cuando se acreditan por una plenitud necesaria, que los signos o los símbolos cuando pretenden como su plena potenciación en virtud de un espacio creado por ellos y para ellos. Debiendo advertir que el estudio de López Chuhurra, que agarra en cualquier ocasión al toro por los cuernos, no plantea lo que nosotros como consecuencia del mismo deducimos. Aunque lo implique por la manera que mantiene sus puntos de vista, válidos —insistimos— para la estatua suficientemente plena y para el signo expresivo perennemente inquietante.

¿Qué es la estatua lograda en escultura, por encima de matizaciones un tanto desorientadoras? Cierta proposición superior en la que se apoya —y, por consiguiente, se descifra— el espacio dentro del cual se define. ¿Qué es el signo, qué es el símbolo, qué es muchas veces la sugerencia plástica, cuando actúa como razón principal en la interrelación de los espacios? Un desarrollo constante en el que constante-

mente se desarrolla y se presienten las tensiones enigmáticas de un espacio determinado. La historia —dice López Chuhurra, resumiendo ciertos aspectos de su trabajo— vale en función de su proyección evidente. La escultura es historia del arte —y, por tanto, del hombre— en lo que tiene de acontecimiento «detenido» con capacidad de proyección. Al proyectarse —continúa— se hace más presente. Al entenderse lo escultórico —seguimos nosotros— como una realidad expresiva que unas veces palpita en el resumen estatuario y otras en la problemática de huecos y volúmenes dispuesta a colaborar en su definición con un espacio definido en cierta manera por la misma. Advirtamos que el tratadista —quizá para cumplir más honradamente su función divulgadora—, habla de la escultura como «acontecimiento detenido». Y advirtamos también que cuando se entiende la escultura como un *acontecimiento*, o lo que es lo mismo, como una síntesis formal que se impone a lo que acontece, importa poco si su naturaleza se «contiene» o si su naturaleza se nos brinda —después de hacerlo al espacio— como una ecuación a resolver con nuestra colaboración espectadora. Puesto que lo que interesa no es aprender a dominar los resultados plásticos tanto como a aprovechar lo que la escultura supone de referencia absoluta en lo figurativo o en lo abstracto.

Siguiendo la argumentación de López Chuhurra, se ve claro que escultórico sólo es aquello que se resuelve en monolitos más o menos calados, en realidades expresivas, donde libran su batalla continente y contenido, como quedó apuntado líneas arriba. Mientras se asiste en este estudio a toda una serie de planteos que conducen, como es natural, al esencial entendimiento de lo plástico, se va comprendiendo que lo mismo un friso griego que Carpeux, Miguel Angel que Bourdelle, Gargallo que Julio González, trataron de comprender la escultura como «lo que no cambia en la relación recíproca entre materia y espacio, manejado por un artista que a cada paso del tiempo se va confirmando en la verdad de su *ser expresivo*». Lo escultórico, insistamos, es un *acontecimiento*, no un hecho disecado, erigido ante nosotros como consecuencia de un laboreo material y personal suficientemente de acuerdo. La escultura figurativa o abstracta no es aquella que evoca en materia definitiva o inquieta por su síntesis escasamente aliada con las potencias espaciales, sino esa otra que en bronce, mármol o piedra acontece con la totalidad fecundante de los «principios», y —en el plano de la abstracción— se esclarece como los problemas, dialogando con espacios cómplices. A la disgregación natural, el legítimo escultor responde con el entronamiento de la *coherencia*. Un sistema de formas, distintas, como es lógico según las épocas, tiene que convertir la estructura primordial en plenitud con raíces absolutas, porque esculpir es

imponer por una vía u otra a lo fungible, a lo que muere, esa impresionante consecuencia de las formas que granan en superior y plástica maduración. Refiriéndonos a la escultura figurativa, nos parece siempre legítima aquella que convierte la referencia humana en *protagonista absoluta* del espacio. No teniendo que aclarar que en el plano de las esculturas de índole abstracta, sólo las que en vez de un ser que vive, puedan considerarse ideas vivísimas en desarrollo y, por consiguiente, de absoluta vigencia en un espacio determinado, son las que alcanzan suficiente categoría.

La palabra *categoría,* tan traída y llevada en esta clase de cuestiones, se merece más difícilmente que se pronuncia. López Chuhurra, teniendo ello en cuenta, no la explota en exceso a lo largo de su obra, para que los desorientados —pensamos— no se olviden que la categoría plástica es la *infinita vigencia* que una obra alcanza cuando se convierte en un acontecimiento y deja de ser una anécdota. Toda escultura figurativa, menos vigente que una criatura, merece artístico desprecio. Cualquier escultura que no sea una estatua, que no supere su condición de *tinglado* —sucedáneo muy explotado por desgracia aun en la plástica actual más exigente—, implicará toda la sensibilidad y capacidad de aventura que se quiera, pero no será una escultura de verdad, una categoría edificante, una verdad cuya pretensión en el fondo es nada menos que desmentir la soledad espacial. Los espacios precisamente, cuando se convierten en alrededor mudo de lo escultórico, denuncian la falsía de estas naturalezas artificiales. Una estructura que no sirve como plataforma y crédito de una plenitud ennoblecedora, por la vía de lo figurativo y de lo abstracto, se parece mucho menos a la escultura que a los escollos. Suele olvidarse, por otra parte, y del trabajo de López Chuhurra también se deduce, que no es lo mismo resonar algo importante, que encarnar plásticamente tal o cual idea que convierte a la estatua o al signo en la misma *importancia.* Quizá porque lo más difícil para un escultor sea conseguir que lo que ordena se convierta en *lo más importante* de todo lo que le rodea, por ese diálogo firme con el espacio, que no califica precisamente a lo mediocre.

Cuando López Chuhurra, teniendo en cuenta enfoques de Francastel, según los cuales la creación artística responde a sistemas formales que son propios y específicos de una época, llega a la conclusión de que la escultura *marca* el tiempo de la vida, le exige a la misma su temple más extraordinario. En estos momentos que la utilización de materiales distintos de los clásicos, convierte en escultores a muchos *esclavos* de esos nuevos materiales, tenemos que reconocer que solamente marcan nuestra época aquellas obras que convierten tales materias, no se olvide, en naturalezas expresivas a las que nada plásticamente puede

renunciar. El escultor en trance de utilizar hierro por mármol, acredita un legítimo derecho. Todo aquel que en vez de bronce, se valga del cemento, pongamos por caso, no tiene por qué echar en cara la falta de nobleza de su obra, a la poca nobleza del cemento en sí. Lo expresivo, que es lo que convierte en naturaleza a la materia utilizada por el artista, no se logra en mayor o menor grado por la nobleza de la misma. Sino cuando —y ésta es la averiguación de los mejores escultores modernos— la nobleza de la materia utilizada no condiciona hipócrita, enmascaradamente, los resultados plásticos. Y cuando estos resultados, como consecuencia de sus tensiones, de su vigor, de su categoría, de su importancia modélica pudiera escribirse, imponen sus leyes a quienes tanto las necesitamos en esta o en aquella materia.

«Marca» un tiempo, por consiguiente, la escultura que logra hacerse oír por sus coetáneos, a fuerza de vibración, de vincularles a estratos superiores, por las recónditas proposiciones que figurativa o abstractamente la animan. «Marca» un tiempo el acontecimiento plástico que en el intrincado y difícil juego de las «presencias» se convierte en una presencia absoluta, como resultado de esa carga que en el pararrayos de la escultura se refugia, convertida en savia perenne de su mundo expresivo y formal. En realidad, el papel de lo escultórico es crear en un tiempo y para siempre esas raíces de lo absoluto —representado por el espacio— a las que llamamos esculturas. Que así como eternizan para los humanos, sentidos y valores fuera de lo contingente, *justifican* con un orden suficientemente de acuerdo con la función a que se les destina, esa inmensa dimensión de la que la escultura, como todas las raíces, suele ser cifra y desciframiento; presencia, suma y canto normativo.—ENRIQUE AZCOAGA.

ALGUNOS RECURSOS RITMICOS DE «HIJOS DE LA IRA»

Se ha señalado repetidas veces la importancia global de *Hijos de la ira* (1944) en el desarrollo posterior de la lírica española de posguerra y concretamente —entre otros, por Carlos Bousoño y José María Castellet— lo que este libro significó como rompimiento de unos moldes estróficos y rítmicos fijos (llamémoslos «clásicos») que la revista *Garcilaso,* como ninguna otra por esos años, representaba y defendía. Nuestra intención es precisar algunos de los recursos rítmicos más usados en ese libro, contentándonos con que estas notas —que de ninguna

manera quieren ser completas y definitivas— ayuden a cualquier estudioso de este importante aspecto de la obra poética de Dámaso Alonso.

Nos parece fundamental que, de antemano, concretemos, sirviéndonos de la *Métrica española,* de Tomás Navarro Tomás, los conceptos: «verso semilibre» y «verso libre». Para Tomás Navarro Tomás, el verso semilibre «en el fondo se trata del simple grupo rítmico-semántico elevado a la calidad de verso por la insistencia en determinadas medidas, por la rima voluntaria y frecuente y por la relativa regularidad de sus apoyos rítmicos», mientras que el segundo concepto se delimita porque «actúa de manera más suelta que éste —el metro ordinario— en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus períodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta» y, al mismo tiempo, porque «en la libertad de su ondulación, la línea de apoyos psico-semánticos en que el ritmo se funda llega en ocasiones a desvanecerse en giros vagos, hasta que la reaparición de aquella unidad vuelve a hacer sentir el oscurecido compás».

De acuerdo con estas precisiones, creemos necesario señalar que en ningún caso puede considerarse ni uno solo de los poemas incluidos por Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* como escritos en versos semilibres, ya que, aunque el mantenimiento de una determinada medida —en su caso, el heptasílabo y el endecasílabo— se produce en casi todos los poemas del libro, en ningún caso hemos podido reseñar cualquier tipo de rima, ya asonante, ya consonante, repetida a lo largo de un poema con insistencia, que, como hemos visto, es una nota necesaria para —según Navarro Tomás— considerar un poema como escrito en verso semilibre. Esto es, por tanto, lo primero a resaltar. Los veinticinco poemas que constituyen la segunda edición (1) de *Hijos de la ira* están escritos en su totalidad en verso libre.

Pasemos a estudiar ya los recursos rítmicos más notables.

Mantenimiento fundamental del heptasílabo y el endecasílabo.— Este es el más notable, claro y repetido de *Hijos de la ira.* Casi todos los poemas del libro tienen estos dos metros ordinarios como apoyo rítmico continuado. Uno de ellos, el titulado «Raíces del odio» (2), está escrito en su totalidad en estos dos metros en continua mezcla, aunque en tal caso, con intención claramente significativa, Dámaso Alonso juegue con el rompimiento de uno de ellos —en este caso un endecasílabo—, en dos metros distintos, haciendo que el lector, obligado desde un principio a mantener en su lectura, de alguna manera, un ritmo impuesto

---

(1) Espasa-Calpe. «Colección Austral». 1946. La primera edición es de 1944. *Revista de Occidente.*

(2) Para este trabajo hemos usado solamente la segunda edición, la de 1946.

y mantenido por el poeta, se encuentre en la necesidad de un detenimiento en su camino si bien momentáneo, ya que el ritmo impuesto desde el principio se renueva al siguiente verso. Veámoslo:

¿De dónde el huracán,
el fúnebre redoble
del campo, los sequísimos
nervios, mientras los agrios violines
hacen crujir, saltar las cuerdas últimas?
¡Y ese lamer, ese lamer constante
de las llamas de fango,
voracidad frecuente
de las noches de insomnio, negra hiedra
del corazón, mano de lepra en flecos
que retuerce, atenaza
las horas secas, nítidas
inacabables, ay,
hozando con horrible
mucosidad,
tibia mucosidad
la boca virginal, estremecida!
¡Oh! ¿De dónde, de dónde, vengadoras?

El rompimiento señalado con anterioridad se produce en el verso «mucosidad», pero si lo unimos al siguiente, que por otra parte es un heptasílabo, tenemos un verso de once sílabas y, por tanto, el mantenimiento rítmico del poema que vuelve a aparecer inmediatamente en el siguiente verso, otro endecasílabo que, en este caso, es perfecto. El sentido del rompimiento nos parece claro. Al poeta le interesa que el lector se detenga momentáneamente en ese sustantivo, por lo que no solamente se sirve de la desaparición del ritmo mantenido, sino que en el siguiente verso le repite la misma palabra.

Solamente en un poema, el titulado «Vida del hombre», el apoyo rítmico no se produce con el heptasílabo o el endecasílabo, sino con el octosílabo. Pero en todos los demás casos en los que Dámaso Alonso se decide por dicha apoyatura, siempre escogera los metros arriba indicados. Repetidas veces también, en estos poemas, Dámaso Alonso juega, con un sentido claramente significativo igualmente, con la sucesión de endecasílabos formados por una palabra final esdrújula. Esta repetición obliga al lector necesariamente, creemos, a prestar mayor interés precisamente en esas palabras que con menos intensidad, pero que de igual manera que en el caso anterior, le detienen en una lectura que empujada por la perfección métrica y sonora de los anteriores endecasílabos podría producir un «olvido» de la veta sentimental o problemática por donde nos conduce el escritor. En este caso es fácil imaginar que el poeta intencionadamente además de las dos *úes* de «crepúsculos» y

de «música» añade las otras dos *úes* con acento fundamental de los versos primero, quinto y octavo de la estrofa: «puso» y «dulce» y otra vez el mismo adjetivo «dulce».

¿Quién os puso en la tierra
del corazón? Que yo buscaba pájaros
de absorto vuelo en la azorada tarde,
jardines vagos cuando los crepúsculos
se han hecho dulce vena,
tersa idea divina,
si hay tercas fuentes, sollozante música,
dulces sapos, cristal, agua en memoria.

(«Raíces del odio».)

Para terminar este apartado añadimos que los poemas en los que el mantenimiento de estos dos metros como apoyatura rítmica es más claro son: «Voz del árbol», «Elegía a un moscardón azul», «A Pizca», el ya tratado con anterioridad, «Raíces del odio», «Hombre» y «Dedicatoria final (Las alas)».

El uso de la anáfora como apoyatura rítmica.—Cuando el apoyo rítmico no se mantiene por la repetición del heptasílabo y del endecasílabo, Dámaso Alonso se sirve, en diferentes poemas de *Hijos de la ira*, de la anáfora. El máximo ejemplo, aunque no único, como veremos, lo encontramos en el famoso poema «Los insectos». En un número de versos que no llega a la cuarentena la palabra que da título al poema, se repite treinta veces. Pero el apoyo rítmico no se consigue en esta ocasión con la repetición de esa sola palabra, sino de muchas más (aunque en menor número) a lo largo del poema. En muchas ocasiones la repetición, del mismo verbo, se diluye en distintos tiempos verbales —aunque predominan los gerundios con su valor adverbial— y aun la mezcla, con claro valor conceptual de verbos que, como en el caso de «reían» parece repetirse en el gerundio «royendo» por «riendo» y con el imperfecto «roía» por «reía».

Y con ojos que se reían y con caras que se reían y patas
(y patas que no se reían), estaban los insectos metálicos
royendo, royendo, royendo mi alma, la pobre,
zumbando y royendo el cadáver de mi alma que no
zumbaba y que no roía,
royendo y zumbando mi alma, la pobre que no zumbaba, eso no, pero que por fin roía (roía dulcemente)
royendo y royendo este punto metálico y estos insectos metálicos que me están royendo el mundo de pequeños insectos,

que me están royendo el mundo y mi alma,
que me están royendo mi alma toda hecha de pequeños
insectos metálicos...

Pero éste es un caso en el que, por su claridad, no creemos necesario hacer ningún comentario. Más nos interesa reseñar cómo en algunos poemas, en el que el mantenimiento del heptasílabo y el endecasílabo constituyen la apoyatura rítmica del poema, cuando ésta desaparece, el poeta se sirve claramente de la anáfora como su sustituto.

En el caso que copiamos a continuación, perteneciente al poema «El alma era lo mismo que una ranita verde», la repetición no es totalizada en uno de los casos («tú»), pero creemos que puede servirnos igualmente de ejemplo, añadiéndolo a la repetición de «como» y de «me».

... ¡*Ay, Dios,*
cómo me *has arrastrado,*
cómo me *has desarraigado,*
cómo me *llevas*
en tu *invencible frenesí*
cómo me *arrebataste*
hacia tu *amor!*
Yo dudaba.
No, no dudo:
dame tu *incógnita aventura,*
tu *inundación,* tu *océano,*
tu *final,*
la tromba indefinida de tu mente
dame tu *nombre*
en ti.

En este caso a la repetición de las palabras se añade la aliteración de consonantes nasales de los últimos versos, y para nosotros, evidentemente, el juego, en el antepenúltimo verso de reunir en una sola palabra corta, «mente», con el antecedente inmediato de «tu», las dos palabras que usa como apoyo rítmico.

Otro ejemplo claro de este recurso lo encontramos en el poema titulado «Dolor»:

... ...
y de pronto le viera,
crecer, crecer, crecer,
hacerse adulto, crecer
y convertirse en un gigante,
crecer, pujar, *y* ser *ya* cual *los montes,*
pujar, pujar, *y* ser *como la vía láctea,*
pero de fuego,
crecer, *aún, aún,*
ay, crecer *siempre.*

donde, como se ve, se entremezclan las repeticiones de las palabras «crecer» y «pujar». En este caso la anáfora se acentúa por la rima asonante interna (repetida) en los dos versos más largos «crecer, pujar y ser ya cual los montes» y «pujar, pujar y ser como la vía láctea», con las dos palabras «ser» y «cual» que respectivamente riman con «crecer» y «pujar» (3).

El uso de la aliteración como el único soporte rítmico.—Ya hemos señalado el uso de la aliteración como una apoyatura rítmica de la que Dámaso Alonso se sirve a lo largo de *Hijos de la ira,* pero como acentuación de otro sistema usado con mayor insistencia y valor. Pero queremos señalar ahora el uso de la aliteración como único soporte rítmico del poema. Este recurso se repite varias veces. Queremos señalar el caso, para nosotros, más claro y significativo. Se trata de una de las estrofas de «En el día de los difuntos». Es una de las últimas. El poema ha ido discurriendo en versos que se apoyan en el juego heptasílabo-endecasílabo. La estrofa anterior a la que nos interesa termina en tres heptasílabos perfectos (dos de ellos estructurados en un alejandrino) e inmediatamente desaparece para dar entrada a una estrofa entera, en la que la única apoyatura que se usa está formada por la aliteración; en este caso una doble aliteración de nasales, solamente *n* y *m* y de *eses:*

> *Oh,* nunca *os pensaré, her*manos, *padre, amigos,* con
> *nuestra carne* humana, *en* nuestra *diaria servidu*mbre,
> *en hábito o* en *afición* semejantes
> *a las de vuestros tristes días de crisálidas.*
> No, no. *Yo os pienso luces bellas, luceros,*
> *fijas constelaciones*
> *de un cielo inmenso donde cada* minuto,
> *innumerables lucernas se iluminan* (4).

Otro ejemplo de la misma naturaleza —pero éste solamente de nasales— lo encontramos en el poema titulado «A la Virgen María», en la segunda estrofa del poema:

> ... ...
> *cuando la siento subir* como *una turbia* marea *de* mosto,
> n*i sé lo que es el pozo del sueño*
> *cuando* mis *manos y* mis *pies* con *delicia se anegan*
> *y, hundiéndose, aun palpan el agua cada vez* más *hu-*
> *manamente profunda.*

---

(3) Un poema se funda principalmente en este recurso rítmico: «Mujer con alcuza».

(4) Es de notar cómo cuando la aliteración de nasales desaparece para dar entrada a los tres versos en donde se produce la otra, en el verso central de éstos de nueva aliteración, se reproduce la interrumpida de nasales al principio del verso con los dos adverbios negativos: No, no.

Mantenimiento interno de una vocal tónica o de varias.—Es este un recurso repetido varias veces en *Hijos de la ira.* En los dos casos en que vamos a reseñarlos se produce como un reforzamiento de la apoyatura de endecasílabos y heptasílabos ya mencionada. En el primer ejemplo el reforzamiento se consigue por el mantenimiento interno de las vocales *i* y *u*, precisamente en aquellas palabras en cuyas sílabas recae un acento rítmico fundamental.

Es este el ejemplo que se encuentra en el poema titulado «La injusticia»:

Sí, del abismo llegas
hosco sol de negruras, llegas siempre,
onda turbia, sin fin, sin fin, manante,
contraria del amor, cuando él nacida
en el día primero.

Tú empañas con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando
apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.

Tú amontonas el odio en la charca inverniza
del corazón del viejo,
y azuzas el espanto
de su triste jauría abandonada
que ladra furibunda en el hondón del bosque.

El otro ejemplo que recogemos de «Elegía a un moscardón azul» consigue el reforzamiento por la repetición interna de las vocales *a* y *o*. Es de notar cómo Dámaso Alonso termina la estrofa con la reunión final de las dos vocales, en dos palabras monosilábicas últimas:

... ...
Siempre se agolpa igual: luces y formas,
árbol, arbusto, flor, colina, cielo
con nubes o sin nubes,
y, ya rojos, ya grises, los tejados
del hombre. Nada más: siempre es lo mismo.
Es una granazón, una abundancia,
es un tierno pujar de jugos hondos,
que levanta el amor y Dios ordena
en nódulos y en haces,
un dulce hervir no más.

El cambio de acentuación de los endecasílabos como recurso rítmico. Repetidas veces Dámaso Alonso juega, con una intención claramente conceptual y significativa, con el cambio de acentuación en los endecasílabos, obligándonos con ello, en determinadas ocasiones, a una mayor fijación y cuidado en la lectura del poema, y como consecuencia produce un redoblamiento expresivo de la palabra y, por tanto, del verso. Unas veces la acentuación fundamental recaerá en la sexta sílaba; otras, en la cuarta y octava, y, finalmente, usará también el endecasílabo llamado de «gaita gallega», acentuado en primera, cuarta y séptima. Al mismo tiempo, en otras ocasiones añadirá a estos endecasílabos los de factura «no académica», sirviéndose de los terminados en aguda y esdrújula.

Los ejemplos los hemos podido reseñar en los poemas titulados «Cosa», «Yo», «A Pizca»», «Dolor» y «La isla», entre otros. Escogemos de entre ellos dos. El primero, del poema dedicado «A Pizca»:

... ...
con ese frío que termina
en la primera noche, aún no creada;
o esa verdosa angustia del cometa
que, antorcha aún, como oprimida antorcha,
invariablemente, indefinidamente,
cae,
pidiendo destrucción, ansiando choque.

Como puede verse, los dos primeros endecasílabos de esta estrofa, que comienzan por el verso segundo («en la primera noche»), los dos acentuados en sexta sílaba, se continúan por otro endecasílabo que interrumpe esa construcción rítmica en el verso tercero («que, antorcha aún, como oprimida antorcha»), acentuado en cuarta y octava; ritmo que, a su vez, se interrumpe por el alejandrino formado por los dos adverbios («invariablemente, indefinidamente»)», seguida por otra interrupción rítmica más con el verso de la palabra «cae», que es seguido por otro endecasílabo, que recoge definitivamente el ritmo anterior, abandonado al estar acentuado de nuevo en sexta y décima («pidiendo destrucción, ansiando choque»).

El otro ejemplo sobre el que llamamos la atención se encuentra en el poema «Cosa», en su última estrofa. Lo copiamos a continuación:

¡Ay, niña terca,
ay, voluntad del ser, presencia hostil,
límite frío a nuestro amor!
                    ¡Ay turbia
bestezuela de sombra,

que palpitas ahora entre mis dedos,
que repites ahora entre mis dedos
tu dura negativa de alimaña!

De los cinco endecasílabos de la estrofa, el primero de ellos está acentuado en sexta y termina en aguda; el siguiente —uniendo los dos versos— da un endecasílabo con los acentos fundamentales en cuarta y octava, mientras que el ritmo anterior, de sexta y décima, se reanuda en los tres últimos versos (los dos últimos con juego anafórico clarísimo).

Todos los recursos rítmicos que hemos señalado a lo largo de estas notas se dan reunidos, como en ningún otro poema, en el que abre *Hijos de la ira.* De entre ellos, el menos repetido es el del mantenimiento de heptasílabos y endecasílabos, pero el uso de la anáfora se produce algunas veces: «Y paso largas horas» —tres veces repetido—, «porque se pudren» —otras tres—; el siguiente recurso, estudiado igualmente, se da: «¿T*e*m*e*s qu*e* s*e* t*e* s*e*quen?»; el mantenimiento interno de una vocal acentuada: «Y paso largas horas gimi*e*ndo como el hurac*á*n, ladr*a*ndo como un un p*e*rro enfurecido, fluy*e*ndo como la l*e*che de la ubre cali*e*nte de una gran v*a*ca amarilla», y, por último, el cambio de acentuación de los endecasílabos. Por ejemplo: «según las últimas estadísticas», terminado en esdrújula y, por tanto, sin posible medida rítmica «tradicional», y en la siguiente medida, el endecasílabo acentuado en sexta y décima: «45 años que me pudro».

No queremos dejar sin reseñar que después de una lectura detenida hemos encontrado algunos de estos recursos rítmicos, apuntados en la nota preliminar a «Los insectos», que, como se sabe, es una carta —en prosa, naturalmente— enviada por el poeta a la señora de H., que protestaba indignada por el poema. La carta —un poema más para nosotros— contiene partes en las que estos recursos poéticos se repiten. Por ejemplo: el mantenimiento del ritmo heptasilábico mezclado con el de once sílabas. Como veremos en este ejemplo, comienza el ritmo apoyándose en el verso de seis sílabas, que da, inmediatamente, paso a los dos señalados anteriormente:

... *Y sobre la lámpara* (6 sílabas), *sobre mi cabeza, sobre la mesa* (11) *se precipitaban* (6) inmensas *bandadas de insectos* (6), unos *pegajosos y blandos* (7), *otros con breve choque* (7) *de piedra o de metal: brillantes, duros* (11), *pesados coleópteros* (7), *minúsculos hemípteros* (7), saltarines *y otros que se levantan* (7) *volando sin ruidos* (7), con *su dulce olor a chinche* (7), en miniatura, *de esos que Eulalia llama* (7) capitas; vivaces *y remilgados dípteros* (7); *tenues, delicadísimos neurópteros* (11). *Todos extraños y maravillosos* (11).

Inmediatamente después de este texto transcrito en su totalidad

comienza otra parte la carta, en la que para nosotros se usa otro de los recursos que hemos estudiado: el mantenimiento anafórico:

«Muchos de ellos, adorables criaturas, *lindos, lindos,* como para verlos *uno* a *uno,* y echarse a llorar, con ternura *de no sé qué,* con nostalgia *de no sé qué.* Ah, pero era su masa, su abundancia, su incesante fluencia (5), *lo que* me tenía inquieto, *lo que* al cabo de un rato llegó a socavar en mí *ese* pozo interior y súbito, *ese* acurrucarse el ser *en un rincón,* sólo *en un rincón* de la conciencia: el espanto.»

Y poco más adelante encontramos el mantenimiento rítmico por la vocal «interior» acentuada:

«Y cada ser nuevo, cada forma v*i*va y extraña, era una amenaza dist*i*nta, una nueva voz del misterio. S*i*gnos en la noche, extraños s*i*gnos contra m*í*. ¿M*i* destrucción?»

En otro trabajo más detenido intentaremos estudiar en profundidad lo que en este artículo solamente hemos esbozado. Quisiéramos, por ahora, dejar cumplido nuestro deseo de ayudar a cualquier investigador de la obra de Dámaso Alonso en este aspecto tan interesante de su poesía.—RAFAEL BALLESTEROS.

---

(5) Aquí vuelve a surgir el mismo recurso rítmico: «pero era su masa, su abundancia (11), su incesante fluencia (7)».

AUBRUN: LA COMEDIA ESPAÑOLA CLASICA

El lector de esta revista puede recordar la nota que, con el título «Aubrun y el teatro español», dedicamos hace un año a dos trabajos del ilustre hispanista francés (1). Vamos a comentar hoy su libro más reciente, un panorama de conjunto del teatro español en el siglo XVII (2), que viene a ser, en cierto modo, la culminación y el resumen de muchos años de estudio inteligente.

En estas mismas páginas hemos insistido repetidas veces en la necesidad de que la crítica literaria se ocupe de nuestro Siglo de Oro desde un punto de vista actual, a la vez revisionista y rigoroso, olvidándose definitivamente de los tradicionales tópicos laudatorios que hoy muy poco o nada nos dicen. Esta es la tarea que ha realizado con singular acierto Ch. V. Aubrun, además de vencer con éxito las dificultades que

---

(1) ANDRÉS AMORÓS: «Aubrun y el teatro español», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 198, junio de 1966.

(2) CHARLES VINCENT AUBRUN: *La Comédie Espagnole* (1600-1680). Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris — Sorbonne, Série «Etudes et Méthodes», tome 14, Presses Universitaires de France. París, 1966.

supone ofrecer una visión general de un género literario amplísimamente cultivado a lo largo de un siglo. Más aún si tenemos en cuenta la índole peculiar de nuestro teatro clásico, que es una de las mayores glorias de nuestra historia literaria, pero también uno de los géneros en que aparecen con más claridad las virtudes y defectos típicos de nuestra literatura y, quizá, de nuestro carácter.

Afortunadamente, la crítica de nuestro siglo ha conseguido ya, en este terreno, una serie de aportaciones que constituyen un avance notable sobre las críticas tradicionales de un Menéndez Pelayo, por ejemplo. En muchos de estos trabajos (de M. Pidal, Bataillon, Montesinos, Parker, Spitzer y del propio Aubrun) se apoya el libro que vamos a resumir y comentar.

Dividido en siete capítulos, advertimos nosotros la existencia de tres partes claramente definidas. La primera es un estudio del teatro español desde el punto de vista sociológico. En la segunda se pasa revista a la producción dramática de los principales escritores. La tercera es un análisis de tipo estructural. Sigamos este orden.

En el mundo entero, y también, con el retraso habitual, en nuestra patria se han puesto de moda los estudios de sociología literaria. Esto es perfectamente lógico y hasta inevitable, pero las modas suponen un riesgo evidente de indiscriminación y superficialidad. No tienen mucho que ver, por ejemplo, los métodos sencillos de Escarpit con las brillantes generalizaciones de Goldmann o los abstrusos estudios de Lukács. No cabe tampoco reducir la sociología literaria (o cultural) a la crítica marxista ni unir bajo el mismo rótulo estudios serios con articulillos de revista progresista que se acercan al puro panfleto político.

¿Qué es lo que ha hecho Aubrun? No reducir el teatro de nuestro Siglo de Oro a un testimonio complementario sobre la sociedad de la época, sino estudiar de qué manera está enraizado socialmente ese teatro y cuáles son *las concretas consecuencias literarias* que ese enraizamiento trae consigo.

Nuestro teatro clásico, desde luego, estaba necesitando un tratamiento de este tipo. La mayoría de los críticos insistían en la «mística comunión» de autor y público, pero sin preocuparse demasiado por los caracteres teatrales a que esto daba lugar. Aubrun, por el contrario, comienza su trabajo sobre la comedia española con un tratamiento de tipo sociológico, y esto me parece digno del mayor elogio.

Supongamos el caso de un estudiante (extranjero o español) que, para adquirir una idea general sobre nuestro teatro, elige este libro. Averiguará, antes de nada, los datos básicos, imprescindibles, pero que suelen omitirse en la mayoría de los casos para dejar sitio a vaguedades: Número de textos que se conservan y forma de transmisión de los

mismos, colecciones fundamentales, cronología, longitud de las obras, datos que conocemos sobre las representaciones, etc.

El teatro no se reduce a un texto escrito; es un espectáculo que requiere muy diversas intervenciones, y a todas ellas se refiere Aubrun: los actores y su modo de representar, el «autor» o director de la compañía, el público, los locales, la tramoya, los pintores y músicos, el vestuario...

Pero hay algo más importante, como ya hemos apuntado: Todo esto produce consecuencias literarias concretas. O, a la inversa: Muchos de los caracteres del teatro clásico español se justifican por la composición y gustos del público a que va destinado, por las condiciones materiales de la representación, por las necesidades económicas de las compañías, por la actitud variable de los reyes y nobles. Veamos algunos casos concretos.

Aubrun distingue dos períodos fundamentales: El primero comprende desde la subida al trono de Felipe III (1598) hasta el cierre de los teatros por duelo público (1644). El segundo, desde la reapertura de los teatros (1648-1651) hasta la muerte de Calderón (1681), que marca el agotamiento. La evolución es notable: la corte de Felipe III no es favorable al teatro, pero la de Felipe IV sí y mucho. Sin embargo, en el segundo período, a partir de la reapertura de los teatros, los corrales y la corte tienen ya un repertorio (un gusto) diferente. En esta segunda mitad del XVII, los mosqueteros se hacen los dueños indudables del corral; pero, a la vez, pierden toda influencia sobre la nueva generación de dramaturgos, pues estos viven ya de cargos y beneficios, no de sus contratos con los jefes de compañías.

Se representan las obras de teatro en los corrales, instalados en los barrios nuevos de las grandes ciudades; también en la corte, en colegios, conventos y casas particulares. Lope crea su nueva fórmula para un auditorio madrileño muy diverso, en el que se mezclan aristocracia, burguesía y bajo pueblo. No se trata de un público sociológicamente homogéneo; no es una parte del pueblo, sino el pueblo en su totalidad y diversidad. En todo caso, la prosperidad de las ciudades explica la solidaridad del público urbano en los corrales; es un público que se siente privilegiado y superior, clase por clase, al resto de la nación. Por estar concebida y dedicada a todo el público, la comedia tiene una composición peculiar, hecha de fragmentos muy diferentes.

La ausencia del telón de boca nos ofrece un ejemplo muy concreto de las consecuencias literarias que producen las condiciones materiales de la representación: Al comenzar la obra, para atraer la atención del público era preciso que los actores alzaran la voz o, mejor todavía, que la comedia empezase con una peripecia violenta: recordemos la caída

del caballo en *La vida es sueño*. En el teatro más racionalista de la segunda mitad del siglo existe ya un telón de boca cuya pintura indica el significado general de la obra.

Esto nos lleva al tema de la tramoya, que ha interesado siempre de modo especial a Aubrun. En este libro recoge, ordena e interpreta los datos que se han podido conservar al respecto. Como resumen, digamos solamente que la tramoya de los autos sacramentales era mucho más complicada que la de las comedias, y que a partir de 1622 (*La gloria de Niquea,* en Aranjuez) la técnica de la representación del auto pasa a la representación al aire libre y, en seguida, a los corrales. Se introducen los efectos de perspectiva e iluminación, surgen las comedias «de teatro» y los seis decorados que representan alegóricamente la vida del hombre, crece la importancia de música, trajes, perfumes, etc. Calderón, en fin, como algunos directores de escena contemporáneos, aspira a un «espectáculo total» que combine las aportaciones de las diversas artes.

Para introducir un poco de orden en este amplísimo tema es necesario plantearse el problema de la clasificación de las comedias. Aubrun adopta aquí una posición modesta y práctica. No cree que sea posible clasificar las comedias por sus temas, ni por los asuntos, ni por la estructura, ni por las formas dramáticas... Sólo halla posible un criterio de clasificación: el de las fuentes, pues la comedia es el receptáculo de toda la cultura literaria contemporánea. Según esto, cabría distinguir grupos de comedias que tienen su origen en la pastoral, en la literatura de caballerías, en el romancero, en el refranero, en la historia, en la *Biblia* y leyendas de santos, en las novelas italianas, en la mitología (a partir de Felipe IV), en las misceláneas, en la literatura contemporánea (poesía o novela) y en el teatro mismo.

Además de los dos períodos básicos, que antes hemos mencionado, Aubrun se plantea también el problema de distinguir con más pormenor una serie de etapas relativamente cortas, subrayando siempre la honda vinculación entre el teatro y la evolución de las circunstancias sociales y políticas. Nos hallamos, como puede verse, en un terreno de gran dificultad, pero también de máximo interés. Por ello, nos parece conveniente reproducir aquí la división en etapas que formula Aubrun, reducida al mínimo.

1. Hacia 1606 triunfa la «nueva comedia» de Lope en un ambiente social de tónica juvenil. De 1606 a 1612 se imponen las comedias de costumbres alegres, desenfadadas...

2. De 1612 a 1618 pasan a la escena una serie de problemas políticos y sociales que entonces se plantean con especial virulencia: los

cristianos viejos, el enfrentamiento de los comendadores y los campesinos ricos...

3. 1618-1621: Auge de las comedias doctrinales y hagiográficas, que viene a coincidir con la crisis de conciencia de los últimos años del reinado de Felipe III.

4. 1621-1635: En los «locos años» de Felipe IV se produce una segunda juventud del teatro. La importancia de las representaciones particulares hace ganar dignidad y cuidado literario a algunas comedias, a los autos y entremeses. Es 1635 el año que puede simbolizar el máximo apogeo de la comedia española con el teatro ideológico y la aspiración a un espectáculo total de Calderón. Adquieren importancia las comedias novelescas.

5. 1635-1644: La gravedad de la situación política hace del teatro un lugar de evasión, en el que reina el juego gratuito. Surgen las comedias de figurón, de magia, de desengaño.

Los teatros permanecen cerrados de 1644 a 1651, aproximadamente.

6. En 1651 comienza la segunda época de la comedia española: teatro palaciego, lírico, refinado, inverosímil, mitológico y caballeresco.

7. De 1665 a 1700, por último, bajo Carlos II, se ahonda la división entre el teatro palaciego y el popular, que se limita a refundiciones.

Es evidente que, al formular esta división, Aubrun se ha expuesto conscientemente a los ataques críticos de todas las procedencias. Los grandes especialistas aducirán, sin duda alguna, el ejemplo de alguna comedia que no encaja bien en este esquema cronológico. Nosotros mismos, sin serlo, podríamos también intentar algo parecido. Pero no es eso, a nuestro juicio, lo que importa. Toda generalización ofrece puntos débiles, pero no por ello vamos a limitarnos a acumular infinidad de datos concretos, suficientemente probados pero inconexos. Aubrun ha realizado una labor crítica muy valiosa y auténticamente útil ofreciéndonos este esquema en el que la evolución del teatro camina paralelamente a la de la sociedad española.

Dejando para el final algunas afirmaciones de tipo general incluidas en estos capítulos, sigamos avanzando. La segunda parte del libro nos ofrece en 50 páginas, bajo el título «Las obras maestras», un resumen y visión de conjunto de los principales dramaturgos a través de sus obras más representativas: Guillén de Castro, Lope, Ruiz de Alarcón, Tirso, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Hurtado de Mendoza, Rojas Zorrilla, Moreto y Calderón, además de una visión esquemática del entremés y el auto sacramental. Se trata de un resumen bien hecho, puesto al día, sin lugares comunes, que busca la eficacia pedagógica más que la brillantez crítica, aunque no deje de alcanzar ésta cuando

se ocupa de temas en los que Aubrun es especialista: el «Don Juan», las comedias mitológicas de Calderón, etc.

Agrupamos bajo el rótulo «análisis estructural» los restantes capítulos del libro, que llevan los títulos «Las leyes internas», «Las formas» y «Conclusiones (Estructura y significado)». Se trata, como es bien sabido, de un tipo de crítica literaria que hoy está de moda, con los peligros que esto supone de vulgarización y confusionismo, exactamente igual que en el caso de la sociología literaria. Al hablar aquí de análisis estructural no nos referimos sólo a un conjunto de formas, a su composición o arquitectura externa, ni a oscuros misterios de «estructuralismo genético». Lo que hace Aubrun es, sencillamente, situarse sin ideas preconcebidas delante de la comedia y tratar de describirla como un objeto. Se ocupará, así pues, de la composición o estructura en sentido estricto, pero también de las líneas de fuerza que la sostienen, de las convenciones que le son propias, de personajes, lugares, tiempos, temas, argumentos, sistemas psicológicos, etc.

Al llegar aquí hemos de detenernos para proclamar uno de los méritos mayores de este volumen: Aubrun *no da nada por supuesto,* se plantea *todo* como problema y trata de resolverlo con imparcialidad admirable. El libro es ideal, así pues, para una persona que incie sus estudios sobre el teatro español, pues le librará desde el comienzo de los habituales lugares comunes que abundan tanto en nuestros manuales. Esto no quiere decir, por supuesto, que el libro ofrezca un menor interés para el especialista, que sabrá apreciar debidamente la clara visión de los problemas y la acertada incorporación de los puntos de vista más recientes a una exposición divulgadora.

Volvamos a la estructura. Nos parece especialmente importante la determinación de cuatro temas básicos y de los móviles más generales que impulsan a los personajes, dentro de ellos. Los temas son estos:

1. *La fe.*—El móvil esencial es la inquietud espiritual que conduce a la conversión. El amor físico sirve muchas veces de trampolín de desengaño para pasar más rápidamente al de Dios. Dentro de eso, Aubrun hace muy atinadas consideraciones sobre la naturaleza peculiar de este tipo de religiosidad (tan alabado) que aparece en nuestra comedia. Ve, por ejemplo, que los pecados graves que aparecen en escena son los que atacan al equilibrio social.

2. *El orden social y la grandeza del reino.*—Los móviles son el ardor bélico y la fidelidad al rey. Dos afirmaciones de Aubrun me parecen discutibles: la de que el dinero aparece muy raramente en estas obras y la de que el teatro español es doctrinal pero no moralizador. Es interesante la observación de que los «casos extremos» que

presenta el teatro son muy semejantes a los que aparecen en los manuales de casuística y teología moral que usaban los confesores.

3. *El amor.*—Los móviles son los celos y el deseo de aventuras.

4. *El honor,* con sus móviles: deseo de fama y «obligación». Aubrun subraya la importancia de este elemento, frecuentemente desatendido, y mantiene un difícil equilibrio en el tratamiento de una cuestión tan espinosa. Echamos aquí en falta la cita de Américo Castro («De la edad conflictiva») y Francisco Ayala («Sobre el punto de honor castellano», en *Revista de Occidente,* 2.ª época, núm. 5, p. 151).

Subraya acertadamente Aubrun que la comedia española reposa sobre una serie de convenciones que la hacen eficaz: personajes, temas, argumentos, lugar, tiempo, etc. Dos resortes causales son básicos: la realización de la empresa amorosa (matrimonio) y el triunfo del orden divino. No aparecen sobre las tablas (salvo excepciones) artesanos, negociantes, banqueros, usureros, mercaderes, sacerdotes y religiosos, pícaros, madres, abuelos y nietos... Ningún personaje es totalmente bueno ni totalmente perdido; no hay desesperados, suicidas ni ateos. Los personajes sufren, de la primera escena a la última, un único proceso: la acción les despoja de su inicial complejidad y acceden poco a poco a su verdad desnuda, al arquetipo convencional: galán, dama, etc. El teatro usa toda clase de asuntos en que se plantee una oposición dramática: de sexos, de generaciones, política, religiosa, social, etc.

El valor artístico de la comedia española, nos advierte Aubrun, reside en su coherencia interna y en el equilibrio tembloroso (conmovedor) de todos sus componentes. Insiste también varias veces en el hecho de que el dramaturgo rehúsa la ilusión cómica y se esfuerza reiteradamente en denunciarla mediante efectos de distanciamiento prebrechtianos; habría que incluir aquí desde la tramoya y las bromas de los graciosos hasta el uso de intercalar piezas menores entre los tres actos.

Llegamos así, una vez resumidas las tres partes del libro, a sus afirmaciones generales sobre la comedia española: Insiste repetidamente Aubrun en la importancia de la «tragicomedia» como elemento básico y unificador de todo este género. Este concepto, vivido colectivamente, es lo que explica el gran éxito popular de la comedia española: El rápido auge del teatro a fines del siglo XVI no se puede explicar más que por un cambio de perspectiva del hombre de la calle sobre su vida, su prójimo y su comunidad; la suerte entera del individuo no está en sus manos, los acontecimientos le zarandean, tiene conciencia de la caducidad y fragilidad de su nación, siente la vida como tragicomedia. El español del siglo XVII ha optado por una visión dramática del mundo (p. 19).

El método empleado nos parece irreprochable: El teatro español del Siglo de Oro es un fenómeno histórico indisolublemente unido a la sociedad española de la época, a las vicisitudes de nuestra política y nuestra economía, a las creencias del español medio.

Dentro de esto, también nos parece acertada la elección de la «tragicomedia» como vía conceptual para comprender la visión del mundo que hay detrás de este teatro; aunque, en su formulación concreta, la expresión de este concepto sea, inevitablemente, algo difusa, lo que resalta más por contraste con la admirable precisión de casi todo el libro.

Insiste mucho Aubrun en la importancia de las fórmulas «enseñar deleitando» y «lo fingido verdadero», así como en la «teoría del desengaño», toma de conciencia por el hombre de su enfermedad congénita sobre la que se funda la cultura española del XVII.

Llegamos ya a los tres problemas (a nuestro entender) capitales: Relaciones de la comedia española con la comunidad y con la realidad, y vigencia actual de ese teatro. Los dos primeros están, naturalmente, muy unidos.

Aubrun nos previene contra una fácil tentación: Sería imprudente buscar en la comedia un reflejo de las costumbres españolas contemporáneas; omite unas, subraya otras y fija modelos de comportamiento: Nada es menos «realista» que la comedia española, puesto que se propone «enseñar deleitando» (p. 30). Y, ya en el prólogo: «ofrece hoy al historiador un testimonio relativamente sospechoso y siempre superficial sobre las realidades de la España del XVII. Y le ofrece otro testimonio, éste absolutamente auténtico, sobre la vida afectiva y sobre las ilusiones, los deseos y las inhibiciones del pueblo madrileño» (p. 7).

En la otra cuestión, Aubrun afirma las «íntimas relaciones dialécticas del teatro con la comunidad» (p. 27). La obra expresa y fija ideas, sentimientos, etc., a la vez escoge, altera, embellece... y elige las soluciones más conservadoras a los problemas que plantea (p. 28). En definitiva, el estudioso encuentra una «ideología conservadora y conformista que permitió a las masas achacar a la Divina Providencia y a la condición humana en general la causa de su miseria y del fracaso histórico de su nación» (p. 6). Aubrun, como vemos, no se limita a describir ni confunde literatura y realidad. En este difícil deslinde nos parecería justo citar a Américo Castro (3): «Ningún pueblo, salvo el español, ha podido permitirse el lujo de que durante siglo y medio le hayan estado regalando diaria y renovadamente el oído.»

Aubrun se plantea, por último, el problema básico de la incom-

---

(3) «La comedia clásica», prólogo a su edición de Tirso en «Clásicos Castellanos».

prensión actual de esta comedia y cree que debemos apreciar la solidez y coherencia del teatro (y de la cultura) españoles del XVII sin juzgarla con nuestra escala de valores, «no menos arbitrarios y convencionales que los suyos» (p. 36, n. 1). Es éste, francamente, uno de los puntos del excelente libro que nos ocupa que más discutibles nos parecen. Nos hallamos, por supuesto, ante un problema historiográfico básico: No podemos aislar a la comedia española de su época, pero tampoco podemos renunciar por completo a juzgarla de acuerdo con puntos de vista que, inevitablemente, serán de nuestro siglo. Hay que plantearse seriamente qué aspectos de este teatro están vivos para el hombre medio de nuestra época, que juzga con criterios y sensibilidad del siglo XX y cuáles no.

Señala Aubrun con acierto una vía que puede servir para el mejor entendimiento actual de nuestro teatro clásico, de modo paralelo a lo ocurrido con la crítica de Shakespeare: la riqueza de mitos, entre los que destaca el del paso de la adolescencia a la edad adulta, la iniciación de los jóvenes al salir de la pubertad. Es este un camino apenas explotado y que puede producir importantes frutos. En conclusión, defiende Aubrun la tragicomedia como género propio del hombre del mañana, frente a la novela del burgués o la epopeya del colectivista. Nuestro escaso optimismo hubiera agradecido una exposición más concreta y demorada de esta cuestión.

En resumen, el libro de Aubrun nos parece (salvados pequeños reparos de apreciación personal) una obra excelente por todos los conceptos: original, sólida, clara, amena, incitante... Para todos los que estudian nuestro teatro del Siglo de Oro será, desde ahora, un punto de partida básico. Deseamos, sencillamente, que se traduzca al español lo antes posible.—ANDRÉS AMORÓS.

LIBRO DE HORAS

ACERCA DEL AZAR

Quizá no llegue a internarse realmente en la vida, ni por tanto en el arte, quien no alcance a creer que, de una manera u otra, el azar pone su mano en todo, que está o estuvo poderosamente hasta en las construcciones y fracciones más calculadas, hasta en lo que más parece descartarlo. Puede costar trabajo y aun no resultar có-

modo convencerse de ello, lo sé, pero ocurre como con todo: un día vemos claro.

Así, nunca conseguí interpretar como llana modestia o indolencia cierta declaración de Ernesto Hemingway cuando le fue concedido el Nobel y sobre su deslumbrante relato «El viejo y el mar»: *Tuve suerte al escribirlo,* se redujo a decir. En un escritor de su vocación y en un hombre de sus exigencias para con la propia sinceridad, esas palabras no podían ser elusivas: eran una aclaración de lo más directa y abarcaban, no importa si inconscientemente, todo un tinglado tan complejo y pendiente del aire como un recién nacido enfermo: el que va desde el hallazgo y, de modo especial, desde la identificación esencial y única del gran tema literario hasta el golpe de vista de su dimensión y tonos aproximados, las mil vicisitudes de su redacción, condicionada siempre a todos los cambios exteriores y —lo que es más grave— a la disponibilidad intuitiva del momento, etc.

Para el verdadero creador, y por supuesto para el científico, la suerte también entra en el juego y las sorpresas son muchas veces tan habituales como el procedimiento; él ya sabe que se dan chascos venturosos y que surgen logros tan puntuales cuanto desdichados de algo que se había propuesto y la lógica recomendaba como eficaz.

No sé qué podrían decir de todo esto los del *nouveau roman* (ya no tan *nouveau* ni tampoco antes); pongamos que cuando, amaneciendo nuestra poesía barroca, los metros menores y las letrillas de ascendencia popular fueron desplazadas por el verso endecasílabo y su flamante mensajería, un poeta sevillano de entre los siglos XV y XVI decide, por apego a las formas tradicionales, desacreditar las innovaciones de estilo (que eran las de Boscán, las de Garcilaso, las de Hurtado de Mendoza). Mente elegante y lúcida, enemigo nato de la ligera vulgaridad que comporta siempre la sumisión a modas dictadas, este poeta resuelve atacar la poesía en boga, pero haciéndolo incluso sin satirizarla ni mofarse visiblemente de ella; bastará, piensa, con escribir algo tan desdeñable y poco jugoso como los modelos últimos de que parte, con redactar una simple imitación de ellos, suficiente ya para demostrar la artera facilidad de la nueva literatura, la inexistencia de sus dificultades, presuntamente nobles.

Tal determinación nace una tarde de verano, entre los amigos y las copas relucientes, en una fiesta de hidalgos juntos al Guadalquivir que todavía recuerda a Motamid y a Ben Zaydún, a Ben Al Labbana y a Pay Gómez Chariño. El hombre se compromete a entregar su composición en la noche siguiente, no va a necesitar más tiempo, y aun a hacer protagonista de ella a la dama que en aquel momento le designen; se elige a una belleza muy conocida en la ciudad y él

queda en llamarla Filis y cumple su palabra: en la noche siguiente entrega a la discreta algazara de los caballeros uno de los más perfectos y conmovidos poemas de amor de todo el mundo de su tiempo.

Escena al sol y vaticinio

Por vivas que sean, la literatura y las crónicas de viajes dan siempre una precaria y desvitaminizada idea de las ciudades o geografías que tratan de entregar. Y es forzoso que sea así porque, bien mirado, ¿en qué paginas, pocas o muchas, nos cabe Venecia?; ¿cómo instalar sobre el papel a París, Buenos Aires o Copenhague, con toda su inabarcable carga de sugerencias humanas y plásticas, con todas sus diferencias aparenciales y profundas?; ¿con qué pluma y con qué linotipias transportar *en serio* al lector a Salta, a Compostela, a Hamburgo?...

Conscientes de tal pobreza, y como en esos *travellings* cinematográficos donde, de un vasto panorama general, se pasa a un pequeño detalle del mismo, vamos rápidamente a abarcar primero —porque no hay cámara más diestra que la memoria— un fabuloso Río Janeiro aéreo: aquí están el Corcovado, el Pan de Azúcar, la bahía de Guanabara, la lujuriante vegetación que entra y sale de la ciudad... Recorremos ahora, más limitados, un largo y curvo espacio amarillo, festoneado de airosos edificios: la playa de Copacabana. Es un domingo de julio —pleno invierno carioca, invierno de broma— y luce una mañana espléndida. Nuestro brevísimo vuelo termina aquí, entre este grupo de bañistas, confundidos entre la animada multitud y pendientes ya del venturoso mar que los espera.

¿Y por qué este grupo, precisamente? Fijémonos un poco. Se trata de dos familias, sin duda humildes, que han venido juntas a la playa: han de ser vecinos, amigos, compañeros de faena los esposos... Saltan y bullen, alrededor, los niños: cinco en total y una nena que, de la mano del mayor de los chicos, mira al mar sonriendo. Esta niña es negra y el chico cuya mano aprieta, blanco; sus padres, y los otros niños, son negros y blancos. Y estas dos familias, la de piel oscura y la de piel clara, comparten el sol, la paz, la conversación, la pitanza: toda una fotografía para la primera página de *Life*...

La escena, no tan trivial, nos reaviva ahora una de las sensaciones que más impresión nos dejaron, hace un año, de la —por tantos motivos impresionante— capital del Brasil. En Río, como en casi todo el territorio brasileño, la convivencia de blancos y negros parece admirable. Lo parece: no lo es, o no lo es del todo. Una cosa es que, a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, la población de color

y la blanca compartan en Brasil de mil amores los cines, los bares, las viviendas, los medios de transporte, y un asunto muy distinto es que, a la hora de la verdad, el acceso a la gran cultura, a los puestos importantes, a estadios superiores de la vida, le resulte fácil al negro brasileño: éste es otro cantar.

En Norteamérica, «la procesión», el problema racial, se echa a las vías públicas y envenena el rostro de la vida nacional; en Brasil, la procesión va por dentro, tiene otras medidas, se produce en otros planos, seguramente y entre varias causas, porque el negro brasileño, muchísimo menos evolucionado que su hermano del Norte, no ha hecho valer aún todas sus reclamaciones; todavía no ha llegado ni a formulárselas; aún está sin clamantes James Baldwin y sin moderadores Martin Luther King... Tal vez no los necesite nunca: es muy posible que cuando sobrevenga en Brasil esta circunstancia reivindicadora —y sobrevendrá antes o después—, el hábito brasileño de buena convivencia racial consiga mitigar, de forma muy considerable, las violencias y represiones que a diario nos remiten, en puntuales fotos y noticias, las agencias estadounidenses.

Por otro lado, la superabundancia de la población negra del Brasil —que es la superabundancia demográfica de color que USA está tratando, claro que en vano, de impedir *at home*— deberá contar también, de modo tácito e implícito y como elemento de fuerza numérica, a la hora de resolver pacíficamente los requerimientos raciales.

Y un tercer factor, que debería reforzar extraordinariamente la benignidad del futuro cambio a que nos estamos refiriendo, es el numerosísimo mestizaje brasileño, que colocará en el centro del problema a millones de criaturas ni negras ni blancas. Este contingente humano, debido a seculares y no interrumpidos lazos de consanguinidad racial, a un antiguo y sólido rechazo del segregacionismo —todo lo contrario de lo que sucedió y sucede en USA, pese a las acertadas medidas de Kennedy y otros gobernantes—, también puede actuar en su momento como amortiguador o mediador natural de la cuestión.

No obstante, y contra la posible efectividad de nuestro modesto vaticinio sobre un tema tan de hoy —y cuyos aspectos brasileño y norteamericano son caras diversas de una misma moneda— conspira un crecido margen de fallo, lo de siempre: la imprevisibilidad del ser humano, los inusitados y contradictorios pasos de su conducta, reacia siempre a cálculos seguros, y mucho más en el terreno colectivo.

Con todo, se nos hace muy cuesta arriba pensar que esas dos familias de la playa de Copacabana (espejo, y no excepción, del buen avenimiento racial del pueblo brasileño llano) vayan a embestirse, color contra color, cuando la sazón de la historia exija en su país —mañana,

pasado mañana— una definitiva paridad de derechos raciales y, claro está, de obligaciones.

Sobre un libro argentino en el banquillo

Los escritores Leopoldo Torre Nilsson y Luis Pico Estrada, y el editor Jorge Alvarez, vecinos de Buenos Aires los tres, han conmovido el lánguido verano literario porteño con un suceso ribeteado de escándalo y cuyo margen de comentarios, en extensión y en profundidad, podría rebasar muy por largo los límites de estos apresurados apuntes.

Los términos del hecho se enuncian pronto: dos de los cuentos del libro *Crónicas del sexo,* precisamente los de Torres y Pico, han sido objeto de un juicio a cuyo final impuso el juez seis meses de prisión a ambos narradores, con otros seis meses para el editor responsable, Alvarez. La condena ha promovido una serie de protestas y adhesiones, de litigios y comentarios impresos y orales, y, en estos momentos, los encausados, quienes apelaron legalmente contra el fallo apenas les fue dado a conocer, esperan una revocación del mismo; revocación que seguramente, entre trámites complejos y vastos trasfondos de todo orden —en especial políticos y sociológicos—, tardará en decidirse.

No creemos necesario el conocimiento directo de las dos narraciones que han promovido el caso, para aventurar aquí y ahora algunos tanteos e hipótesis en torno al mismo.

Así, y partiendo de la personalidad de los tres protagonistas del lance, nos encontramos con que son tres hombres de esos que, sin reserva alguna, podemos llamar «de vanguardia». Buen narrador y mejor director cinematográfico —sin duda, el más interesante y difundido de su país con Kuhn y muy pocos más—, un tanto Orson Welles argentino por su abundante aspecto físico, su capacidad creadora y su ajetreado vivir en el mundo internacional del cine con éxitos y premios de importancia, Leopoldo Torre Nilsson, esposo de la también avanzada novelista Beatriz Guido, no puede ofrecer, ni al más cuidadoso empeñado en descubrirlo, un resquicio que no sea de creador duro, sincero hasta la obsesión, de implacable presentador y denunciador de estragos sociales en el doble plano de lo individual-colectivo. A su vez, Luis Pico Estrada, narrador diestro y hondo de las últimas generaciones platenses, sitúa a su obra en una línea semejante. Y en cuanto al joven editor Jorge Alvarez, cuyas candentes y económicas colecciones de ensayo y narrativa anticonvencionales han

conseguido en Hispanoamérica un éxito muy rápido, y empiezan a obtener en España excelente mercado, es un espécimen «nueva ola» al ciento por ciento y un verdadero capitán editorial de la rica e inquieta juventud—tanto escritora como lectora—de su país. Lo menos indicado, pues, sería mesarse las barbas de asombro, ya que parece evidente que los hechos corresponden a los hombres.

Otro punto a tener en cuenta, quizá el más importante y que está constituyendo el caballo de batalla de la polémica, es el que desvelaba en su comentario un difundido diario bonaerense: la licitud de los temas, escabrosos o no, ¿no es, en literatura, de orden exclusivamente expresivo? ¿No es el «mensaje» lo que importa, siempre y cuando la forma que reviste no llegue a herir al lector y a instigar «sus bajos instintos»? Por ejemplo, uno de los encausados, Pico Estrada, declaró al conocer su condena que el cuento que la motivó ya había sido publicado en Italia sin problema alguno, e insistió en la legitimidad y en la verdad—en la honestidad, por tanto—subyacentes en la historia de unos amantes que tratan, a la desesperada, de buscar una comunicación mutua que no encuentran.

El anterior enfoque del problema nos conduce ya directamente a otro nudo gordiano del mismo: la fijación de las relaciones y fronteras entre arte y moral, con su múltiple y peliagudo cortejo de legitimidades, abusos y excepciones de toda suerte, es, más que problemática, imposible en un elevadísimo número de casos. Cuando, como hemos visto muchas veces y por no citar sino algunas típicas facetas del fenómeno, el fariseísmo hipócrita se apoya en el nombre del pudor o la abierta inmundicia en el de la libertad, cuando la beatería invoca las leyes de la justicia o la simple y bastarda conveniencia las de los derechos del hombre, ¿hasta qué punto tienen razón o no quienes impugnan por entero la acción de una censura organizada y aquellos otros que, no excluyéndola, tienden a acotarla y a evitar las arbitrariedades que en ningún caso puede dejar de producir, antes o después? Convengamos en que no es fácil ni se presta a brevedades responder a estas interrogantes, y nada digamos del flanco de relatividades, mucho más vulnerable, que presenta la triple relación «arte-pensamiento-política», cuyos desafueros por parte de la última han sido y son frecuentes en muchas tierras de cualquier meridiano.

En el caso que nos ocupa hay algo que sí parece quedar fuera de toda duda: el indudable y legítimo talento creador de los dos escritores y del editor sentenciados. No son unos advenedizos ni, mucho menos, unos simples manipuladores del escándalo o de la «boutade» espantabobos: se trata de tres hombres que practican su menester con verdad y conciencia, con responsabilidad sobre su obra. Es de esperar

que ello, a la hora del fallo definitivo, no deje de ser tomado en consideración.

«La Biblia», de Huston

Nuestras ilusiones con respecto al decoro cinematográfico de *La Biblia* no eran infundadas. Por supuesto que la experiencia nos ha enseñado, con admirable constancia, a desconfiar de los temas «antiguos» en manos norteamericanas y especialmente en las llamadas superproducciones (apenas si podemos recordar, como excepciones que confirman la regla, aquel *Espartaco* y, si acaso, el *Barrabás* de Anthony Quinn). No obstante, algunos datos esperanzadores nos hicieron esta vez descuidar la guardia: guión de Christopher Fry, el dramaturgo inglés; dirección de John Huston, el animador de *El tesoro de Sierra Madre* y otras excelentes películas; presencia en el reparto de varios nombres prestigiosos y favorable crítica en *Hoja del Lunes,* de Madrid, de una firma acostumbradamente inteligente e imparcial, la de Alfonso Sánchez, justifican, creo, nuestra de todos modos prudente expectación.

La reacción ante esa película nos tienta ahora a quejarnos —descabelladamente— hasta del frío guadarrameño que debimos arrostrar para acercarnos al cine. En punto a sensibilidad, a intención creadora, *La Biblia,* de Huston, es poco más que una revista de «Los Vieneses», pero cabe atribuirle el siguiente mérito: su destreza, con tan grandes asunto, pantalla, director, guionista, actores, altavoces, para no ofrecer un asomo de grandeza. El ameno maquillaje y los «ojos de malo» de Nemrod, la evidente extracción ye-yé de Adán y Eva, el pillo mirar de Noé y sus charlotescos infortunios con un balde de brea, el mameluco a rayas adecuadamente tumbado como serpiente-demonio en el Arbol del Bien y del Mal, la magnánima prodigación de resplandores y voces en off para presentar a la Divinidad (que, curiosamente, siempre se manifiesta por la izquierda), son algunas de las prendas más singulares de la singularísima producción, rociada toda ella de un falso ingenuismo equidistante de la hilaridad y la irritación; apenas si se salvan de la quema seis u ocho momentos y fotos.

Flaco servicio a las Escrituras, al cine y también —dicho sea muy en serio— a los espectadores cuyos sentidos crítico y del humor se tambalean menos que su fe.—Fernando Quiñones.

EL PERSONAJE EN LA MODERNA NOVELA MEJICANA

A PROPÓSITO DE «JOSÉ TRIGO», DE FERNANDO DEL PASO

Un observador ocasional que pase revista a la actual literatura mejicana puede constatar el curioso fenómeno de una revolución en las letras que abarca diversos aspectos que la novelística tradicional consideraba inmutables. Siguiendo lineamientos narrativos nacidos en uno y otro lado del Atlántico, las jóvenes generaciones de novelistas mejicanos están dando un sesgo totalmente diferente a la tarea de la narración y transformando las estructuras clásicas de sus cuadros habituales. Rulfo, Fuentes, Mojarro, Arreola y Yáñez saltan una y otra vez las fronteras espacio-temporales de la narración produciéndose en una serie de aspectos cautivadores e insospechados, llevando a límites inverosímiles la sorpresa del lector, sacudiendo con golpes de inconformismo y acerba crítica los valores consagrados.

En esta línea se encuentra un escritor joven, Fernando del Paso, nacido en Méjico en 1935 y que ha cultivado con brillantez la poesía en su obra *Sonetos de lo diario.* Del Paso ha sido becario del «Centro Mejicano de Escritores» y durante largos años, con una paciencia y una dedicación impropias de un hombre de su edad, ha preparado esta novela, con la que ahora entra impetuosamente en las nóminas de la literatura iberoamericana.

Su obra *José Trigo* es una narración cíclica, circular, casi cerrada en sí misma como un símbolo mágico o un signo cabalístico. Narración de búsqueda en la que el autor sale en pos de su protagonista, dedicándose a una exahustiva inquisición acerca del derrotero de su personaje, tarea que al final de la novela vemos demostrarse inútil porque Fernando del Paso, que lo ha buscado por todos los lugares y entre todas las gentes que le conocieron no ha encontrado a José Trigo, no ha podido hallar al hombre al que a lo largo de su encuesta ha ido denunciando como un testimonio más que un intérprete, como un vivo documento de dolor, trabajo y muerte que ha pasado por la realidad sin que podamos apresar lo que en él había de real.

En la obra de Fernando del Paso existe una gran cantidad de sugerencias, no siendo excesivo afirmar que estamos ante la antípoda de la novela ocasional y periférica, de la narración que se lee al borde del olvido y que se cierra al recuerdo sin apenas haber conseguido identificarse con ella. Por el contrario, la novela nos prende en su realidad y en su elocuente exuberancia hasta tal punto que no es un

ejercicio gratuito que recorramos algunos de sus aspectos señalando lo más positivo de esta rica ficción.

Novela de un ambiente.—José Trigo es la novela de un ambiente, de un sector urbano tremendamente real cuya existencia nos sorprende e incluso nos incomoda dolorosamente. Todo lo demás puede ser escueta labor imaginativa, pero el polígono de Nonoalco-Tlatelolco, en que se inscribe la acción, es absolutamente real. Sus calles, sus rincones, el enlace ferroviario y los campamentos obreros en torno a los que se debate el vivir y el morir de los protagonistas, son absoluta y concienzudamente extraídos de la realidad. Un plano de la ciudad de Méjico nos lo denuncia. Las calles pueden servir de marco y de frontera para los sueños, pero existen de una manera implacable, y esa es la primera denuncia que casi soslayadamente el autor nos hace; desde la primera página parece decirnos: «Esto que aquí cuento confuso unas veces, certero otras, no es una fantástica invención sobre un supuesto emperador de la China, cruel y abominable, sino algo que ocurrió, está ocurriendo, que ocurrirá a compatriotas míos, a hombres que trabajan y sufren en un lugar cualquiera de Méjico, un suburbio cobijado a la sombra del puente de Nonoalco».

Sobre esta radical existencia del escenario, el novelista pone el contrapunto de una ficción geográfica, en la mejor técnica del buen hacer narrativo, se interesa por el lugar de procedencia de sus personajes, ya que el destino cela e impide saber hacia dónde van, el autor se recrea en inventar de dónde vienen, al menos algunos de ellos, los de más clara trayectoria, aquellos que llegan a los vagones desvencijados del enlace desde una aventura de gloria y de muerte que Del Paso examina con ese soberbio y sereno escepticismo con que los mejicanos han aprendido a interpretar su pasado más inmediato.

El ambiente real y el ambiente imaginado forman en un juego inusitado de pasado y presente el cauce por el que discurre la novela, fundamentalmente aplicada a narrar la peripecia y la vicisitud de la clase trabajadora ferroviaria mejicana en un año concreto que puede haber transcurrido pero que también es posible que no haya llegado todavía.

Novela de un estilo.—José Trigo es el despliegue de un nuevo estilo de narración, quizá el más deliberadamente confuso de cuantos hoy nos muestra la experiencia novelística mejicana, pero al mismo tiempo el que ofrece un derrotero metódico más exacto para que si el lector sabe sacrificar sus convicciones literarias tradicionales pueda seguir de una manera clara no el desarrollo de la acción, pero sí los elementos básicos de la demostración que el autor pretende realizar a lo largo de su obra.

La novela nos ofrece una serie de elementos aparentemente dispersos, centrífugos e inconciliables. En ocasiones estamos ante un delirante realismo con una interpretación minuciosa de lo cotidiano que produce una inconsciente sensación de desasosiego. En otros casos, la novela busca el diálogo directo del autor con el lector, el primero confiesa cómo ha perseguido a su personaje, cómo ha organizado el asedio a este fantasma irreal que se le escapa a lo largo de medio millar de páginas. En otras ocasiones, la novela se vierte por los caminos de un capricho y un esperpento entre Goya y Valle-Inclán. Otras veces nos vemos ante una novela de corte colectivista en la que los personajes se convierten en símbolos del grupo que los acoge y los encuadra y del que ellos constituyen simples elementos de integración como un escudo o una bandera.

No falta en la novela el diálogo deliberadamente suprarreal que viene a confundir de manera desorbitada los factores de la existencia y los elementos de la fantasía. Pero también existe a lo largo de la obra una constante poética, la poesía actúa en la novela de Fernando del Paso como un centro unificador de referencias, que prácticamente integra y armoniza las fórmulas diversas y aparentemente irreconciliables.

El autor no vacila en incorporar a su narración una serie de retazos populares y vivos. Al mismo tiempo que experimenta un notable escepticismo en torno a la historia oficial de su patria, no vacila en expresar un enorme interés por la pequeña historia, por la historia del hombre, con sus esperanzas, su frustraciones y sus sentimientos. En esta fórmula narrativa, siguiendo el intento de colocar siquiera sea convencionalmente a sus personajes en el fluir del tiempo, es en donde el estilo de Fernando del Paso produce sus mejores muestras, prodigando unos retazos populares y vivos que parecen arrancados de la propia existencia.

Novela de un conflicto.—Del Paso realiza brillantemente desde tres formas distintas la interpretación crítica de la historia de Méjico; estas tres fórmulas son la letanía, la evocación y el conflicto social.

El nombre de «letanía», convencionalmente aplicado a la primera de las fórmulas es el que aparentemente parece más apropiado para distinguir una valiente fórmula literaria que ya incorporara Carlos Fuentes en las páginas finales de esa novela excepcional que se llama *La región más transparente;* los rótulos que emplea Del Paso son de «elegía» o «cantaleta», «ringlera», «loa», «chanzoneta». En él pasa revista no ya a la experiencia histórica del mejicano sino a la metafísica del mejicano mismo, insistiendo una y otra vez sobre la reali-

dad contingente y propia del enclave ferroviario que es marco y en cierto modo continente de la acción.

Al coincidir ya cuando menos cuatro autores mejicanos —Fuentes, Arreola, Mojarro y Del Paso— en esta fórmula narrativa, se evidencia que la repetición del vocablo histórico, de los nombres y títulos consagrados por la retórica oficial, tienen para el escritor moderno una función purificadora, todos estos hombres, que en la mayoría de los casos tienen menos de cuarenta años de edad, han asumido el peso y la responsabilidad de construir literaria y narrativamente el futuro de su país sin desechar totalmente los materiales del pasado pero sí revisándolos, desposeyéndolos de todo tipo de ganga retórica, de todo valor sobrentendido y, sobre todo, de todo elemento que dificulte la comprensión del presente. De aquí la utilización de esta fórmula narrativa literariamente brillante, impecable ejercicio de estilo y al que los escritores reconocen una función de catarsis.

En la evocación del pasado histórico, Del Paso está más cerca de la obra de su compatriota Juan Rulfo que de cualquier otro novelista de la época. La fuerza histórica para él no es el heroísmo sino la necesidad, hay un intento de volver a ver el proceso histórico —en este caso la revolución cristera—, en su más puro sentido vivencial de dolor y de muerte. No como una hazaña, sino como una circunstancia. En este sentido, el factor heroico en Fernando del Paso está confiado a una dimensión íntima e inmediata de la realidad narrativa, son hombres que viven y sufren, que temen que se debaten entre miedo y esperanza y no títeres reelaborados por una leyenda convencional vacía e insincera.

Pero lo realmente importante de este tratamiento histórico de la realidad nacional está en el análisis vigoroso y desapasionado del conflicto social, la dura lucha de los sindicalistas en pro de unas reivindicaciones y de una mejora en sus condiciones de vida y trabajo. En este aspecto, las relaciones entre el dirigente y los militantes, la obstaculización policíaca a la lucha social, y las contradicciones en que se mueven los militantes sindicalistas están descritos en ocasiones con una brillantez y una técnica que convoca cualquier tipo de admiración.

Novela de un personaje.—Como el propio título indica, un hombre llamado José Trigo, es el protagonista de la novela de Fernando del Paso, pero el crítico no tiene más remedio que preguntarse qué valor tiene esta función protagónica en el contexto general de la narración y, entonces, se evidencia que nos encontramos ante la gran aportación de esta novela, pues desde *José Trigo* es indudable que hay que realizar una revisión del concepto de personaje.

El hombre José Trigo, tiene un valor fundamentalmente simbólico, el afán del autor por encontrarlo nos lo revela desde las primeras páginas, José Trigo no es sino un símbolo rico y vivo, el mensajero del pueblo. El autor que lo busca va en realidad al encuentro del pueblo, intenta identificarse con su personaje esquivo y huidizo al que el dolor y la miseria le han rodeado de un entorno de misterio que lo hace prácticamente inaccesible.

Poco es lo que el autor consigue saber de su personaje; conoce que éste llega un día cualquiera en un tren cualquiera, que va hambriento, mal vestido y descalzo, huido de un peligro o quizá escapando de sí mismo; sabe también que José Trigo se pone a vivir con una mujer a la que acaba de abandonar su hombre, esta mujer tiene un niño de corta edad y espera otro, el niño muere y José Trigo se contrata como recadero de ataúdes, extraño portador de los recipientes de la muerte, a cambio de que el empresario de pompas fúnebres le regale un ataúd para el pequeño. Y esto es lo que todos conocen y recuerdan sobre José Trigo. Un hombre cargando el ataúd blanco de un niño y seguido por una mujer en avanzado estado de gestación. La imagen triste y miserable del escueto cortejo ha quedado grabada en la sensibilidad de los que lo vieron, queda fuerte, profundamente inscrita en la memoria del lector.

La referencia al entierro, como un recuerdo y un retorno a la realidad del sufrimiento, al dolor que es quizá lo único real, lo más permanente en el paso fugaz de elementos episódicos, se repite una y otra vez con auténtica categoría de «ritornello». A cada momento, la acción se interrumpe, se nos recuerda que estamos en la proximidad del puente de Nonoalco, se incide en ofrecernos el espectáculo del entierro que pasa. Casi se nos invita a sumarnos a él.

José Trigo, la figura casi irreal sirve de catalizador y de piedra de toque para definirnos la realidad de los otros. Los restantes personajes viven y suceden para transmitirnos la existencia, el suceso y el sufrimiento del símbolo; todos tomamos rápidamente conciencia de que José Trigo es el pueblo, y también los ocasionales y parciales narradores a los que el autor se dirige toman conciencia de su importancia, de que el paso del hombre por el enclave ferroviario, su existencia precaria en un vagón abandonado fue algo importante y quizá aleccionador, algo que han olvidado, un largo proceso del que apenas pueden reconstruir la imagen ocasional del hombre cargando el ataúd.

Y aquí está el factor más interesante de la obra de Fernando del Paso, desde la primera página utilizando para preguntar y para contarnos cómo preguntó un idioma tradicional unas veces, moderno otras, popular hasta lo populachero, el autor busca una y otra vez a su per-

sonaje perdido entre el vaivén y el paso de los trenes, que altera las evidencias y mata los recuerdos y, al final, cuando se han cumplido todas las singladuras se han apuntado miles de caminos e incluso se ha logrado seguir algunos, el autor nos confiesa:

> «Porque todo esto, y esto es un decir, fue la mañana, la tarde, la noche, en que soñé o creí soñar que buscaba a José Trigo por cielo y por tierra: bajo todos los cielos habidos, sobre todas las tierras por haber. Y no vi nada ni a nadie.
>
> *Nada bajo el cielo.*
> *Y sobre la tierra,*
> *nadie.*»

Esta es la conclusión inevitable de la novela, Del Paso ha querido que el protagonista de su novela fuera el pueblo, para condolerse con él o quizá para mejorar su propio dolor. El autor ha ido al encuentro del pueblo, ha preguntado por él, lo ha reconstruido en el espacio y el tiempo estableciendo desde un fantasma vagas y estériles precisiones de certidumbre y, al final, le ha quedado la conciencia de un no encuentro, no ha existido José Trigo, nadie le ha visto, nadie sabe de él. Apenas se le recuerda, y es evidente que el autor, el intelectual consciente de su pueblo que buscaba apasionadamente a su personaje, vuelve a nosotros en el final del libro con las manos vacías. Sólo rico en un repertorio de experiencias que muchas veces ha rozado la frontera de la desesperación.

Y una nota para terminar.—Gran novela ésta que nos ofrece como primer obsequio la serie «La creación literaria» de los editores «Siglo XXI». Novela que marca un elemento más en el edificio sólido e irreprochablemente bien hecho de las modernas letras mejicanas. En lo que la narración de Fernando del Paso tiene de amorosa dedicación, de perseverado objetivo, su aparición representa para los lectores de lengua española un motivo de alegría y un origen de atención.—RAÚL CHÁVARRI.

SOBRE EL ETERNO RETORNO

Cuando atendemos, sorprende que existamos ahora y aquí. Remontamos, con la memoria e imaginación, un pasado que transcurrió sin nuestra presencia; y avizoramos un porvenir del cual estaremos ausentes. Somos, de hecho, fugaz aparición entre siglos interminables que

fueron o que luego serán. Quizá, oprimidos por la magnitud de un tiempo que sólo es nuestro fragmentariamente, preguntamos por el desarrollo, conexión y mutua dependencia de los acontecimientos que fueron, son y con posterioridad serán. En la danza de los siglos, a que estamos sometidos, nuestra vida figura breve y parcamente. A pesar de todo, ¿qué significa mi vida, mi rápida existencia?

Muchas son las explicaciones dadas, algunas consoladoras, otras agobiantes. No faltan las que, a pesar de su forma humorística, ocultan un fondo trágico, como la leyenda atribuida a aquel emperador romano quien, ya en trance de morir, imaginando los aconteceres históricos como representación en inmenso escenario, exclamaba: «Finaliza mi actuación; si he sido un buen actor, aplaudidme».

Hay una explicación, más común de lo que se cree, aunque abiertamente muy pocos la han expuesto: la teoría del eterno retorno. Es amenaza o conclusión final en sistemas monistas cerrados, a veces adornados con oropel optimista. No interesa, por ahora, aclarar este oculto secreto, quizá desconocido por los mismos que los imaginaron: captados por la aparente estructura lógica del mismo, no vieron a qué consecuencias los precipitaba. Quiero sólo referirme, por su amarga sinceridad, a aquellos pensadores que describen el ritmo uniforme, incambiable y eternamente repetido del acontecer.

Imaginemos lo que quieren decir; o mejor, puesto que nos describen sometidos al ritmo, sigámoslo, complicados en el mismo. Comparan el universo todo, el devenir de cualquier hecho o acontecimiento, físico, psíquico o espiritual, a un círculo perfecto. La imagen es muy antigua, y Platón la recuerda en su diálogo *Timeo*. Es un círculo definitivamente fijado; sus partes, mayores o menores, tantas como la totalidad de lo que transcurre en el tiempo, son, cada una de ellas, causa y efecto. Se presuponen, igualmente necesarias para que exista el círculo. Nada en él empezó y nada, en el mismo, definitivamente terminará; carece de principio y de fin.

Este círculo, comprensivo del suceder universal, muévese monótonamente a igual paso, ni más rápido ni más lento. Un fragmento, digámoslo así, aparece a la luz, sale de las sombras entre lo que llamamos pasado y futuro. Es el ahora, el tiempo de lo que acontece actualmente en el universo. Estos ahoras, pedazos concatenados del círculo, surgen con precisión matemática; cada uno de ellos eternamente idéntico a sí mismo. Humanicemos el círculo: a períodos fijos, pueden ser miles o millones de años, saldremos al escenario de lo que llamamos existencia para repetir el periplo de lo que ahora somos: cavilaremos los mismos pensamientos, pronunciaremos las mismas palabras, diseñaremos los mismos gestos. El molde del existir de cada

uno funciona sin desgastes por toda la eternidad. Todo retorna, sin el menor cambio o mutación.

Esto es, mediante una imagen que expresa una concepción sistemática, el eterno retorno. Descripción escueta y cruda que, en estos o similares términos, apenas encontraremos en quienes, antiguos o modernos, lo justifican en sus sistemas. Lo vislumbramos en varios pensadores griegos, por su doctrina del motor inmóvil y del acto primero. Es evidente en Parménides con su idea de un pleno eterno, el ser que nada pierde y nada gana, siempre idéntico a sí mismo, propiamente sin pasado ni futuro, antes o después. «El destino, describe uno de sus fragmentos, lo ha encadenado a ser todo enteramente inmóvil: para él, no son sino solamente nombres, todas las cosas que los mortales han establecido creyéndolas verdades, el nacer y el morir; el ser y el no-ser; el cambio de lugar y el mudar de color brillante.»

Los estoicos, poco originales, pero que aquilatan enseñanzas de sus predecesores, repiten la misma doctrina, para inducir a la resignación e impasibilidad. «Efectivamente, escribirá Lactancio, existirá nuevamente Sócrates, existirán Platón y cada uno de los hombres con los mismos amigos y conciudadanos; y serán creídas las mismas cosas y discutidos los mismos argumentos, y retornará igualmente cada ciudad, pueblecillo y campiña. Y este retorno universal se cumplirá no una sola, sino muchas veces; más bien las mismas cosas retornarán al infinito y sin término.» Resumiéndolos, podríamos decir como Luis Díez del Corral: «Para el heleno y, en general, para el hombre de la Antigüedad clásica, la historia no revela su dimensión prospectiva, futurible; está vista sólo desde el presente, como una sucesión de presentes que se van sustituyendo, sin aportar verdadera innovación».

Ya en el período cristiano, pero extraño a su influencia, el neoplatonismo repite la doctrina. Proclo, el más estricto y consecuente, razona como razonara Parménides; todo es necesario; nada acontece por azar; parte y todo, principio y fin, pasado y futuro forman la unidad incambiable de lo que no puede dejar de existir. «Todo ser, escribe en la *Teología Platónica*, que procede de otro y retorna a él, tiene una actividad circular. Pues si vuelve allá, de donde procede, une el principio con el fin, y su movimiento es uno y continuo: porque, por una parte nace de aquello que permanece, por la otra retorna a él.»

Es una solución que acribilla la mente, cuando ahonda su sentido. Si la materia y sus combinaciones son eternas, nada pierden o ganan con el acontecer; una vez agotadas todas las posibilidades, se reinicia el movimiento del círculo o, con más exactitud, sólo aparentemente diverso para aquellos que fulguramos ahora, a la luz del

tiempo actual. Parménides tendría razón: el devenir es ilusorio, pues estamos fijos en un pleno eternamente inmutable. Conturba una oprimente congoja, cuando nos consideramos envueltos en esta trama, atrapados en el engranaje de una cadena sin fin. Comediantes en un escenario sin espectadores, aun el grito del fraude que sufrimos sonaría en el vacío, inspirado y exhalado por la necesidad del círculo.

El mundo judeo-cristiano, sin conocerla y, por tanto, sin atacarla directamente, rechaza esta concepción del universo y de la vida humana. Su explicación se moverá en una zona de misterio, la idea de creación, con un principio y un fin y el avizoramiento de un porvenir en el que la realidad será diferente. El tiempo no es movimiento en círculo interminable, sino línea insegura que avanza y retrocede, pero que, a la postre, llega a una meta con un principiar diverso. Sólo algunos autores cristianos, Juan Escoto Erígena, por ejemplo, influenciados por los neoplatónicos, parecen repetir el concepto de eternidad, aplicado al universo, como círculo inalterable.

En relación a esta doctrina, en el mundo moderno recordamos a Federico Nietzsche. Deja la impresión, cuando conocemos su vida y leemos sus escritos, que, desesperado por la inmutable fijación y el ruedo del devenir rítmico y monótono, quiere rebelarse y grita; inútil desvarío que, a la postre, altera su razón. «Todo va, todo vuelve, la rueda de la existencia gira sin cesar. Todo muere, todo vuelve a florecer; el ciclo de la existencia se prosigue eternamente.» Inconsecuente, rechaza la resignación estoica, impasible e inalterable por acontecimientos que no puede desviar ni en lo más mínimo.

A pesar de sus protestas anticristianas, su rebeldía contra el destino inmutable es de origen cristiano. Si fuera lógico y fiel a la doctrina, sabría que sus enojo y disconformidad con las mayorías acomodadas y amorfas son tan fijos y determinados como la existencia estática de las últimas. Es una rebeldía inspirada por la fatalidad del círculo, efecto y causa a la vez para la consistencia. Hay momentos en que parece atisbarlo, como al decir: «No solamente el hombre, sino también el superhombre retorna eternamente». Y cuando reconoce «la doctrina del Eterno Retorno es aplastante».

Pero el hombre que es Nietzsche y el escondido cristiano que algunos intérpretes creen adivinar en él, grita la protesta: «Yo puse esta petulancia y esta locura, en vez de esta voluntad, al enseñar que hay algo que siempre será imposible, ¡ser razonable!», a pesar de que, pocas páginas antes, había escrito: «Esta es la eternidad del castigo, *existencia:* que la existencia tenga que volver a ser eternamente acción y pena». Su inconformismo aparta la resignación, como si porfiara en cambiar por su solo esfuerzo el rodar inalterable de

los siglos sin fin que ha defendido al exponer la doctrina del eterno retorno.

Cuando la mente estudia, atenta, contenido y consecuencias de la doctrina comprende que, de ser verdadera, queda aniquilado todo esfuerzo: visión desoladora del universo y del quehacer humano; seríamos extraños personajes de un film único e inacabable, representado en una sala sin público. Nuestros pasos en la existencia, los más mínimos deseos y anhelos, estarían ya señalados; palabrería e ilusión lo bueno y lo malo, lo noble y lo innoble. Fatídica doctrina que, por sí misma, justifica la esperanza de su posible falsía por la imposibilidad de certificarnos de que es realmente verdadera, pues las mismas convicciones serían tan precisas como el acontecer de los hechos físicos.

Quienes la imaginaron no intuyeron la contradicción que implica el simple hecho de sostenerla: serían expresiones de una mente condicionada, como las de quienes defienden opiniones adversas. Inútil la discusión y el intercambio ideológico; nada aclararía, simplemente expresaría la situación encarrilada de cada uno. Desoyeron sus expositores la experiencia exultante de la espontaneidad con que la vida evoluciona, a pesar de rodearnos siempre circunstancias que quieren subordinarnos. Tal vez, posiblemente sea éste el caso de Nietzsche, desanimado por el comportamiento humano bastante general, acomodado e inerte, seguidores más que actores, elevaron a explicación metafísica lo que no es sino lamentable deshumanización. Pero, ¿cómo no comprendían que, ya en el hecho de imaginar la doctrina, excedían la general monotonía?

El eterno retorno es otro nombre para el hado inapelable con que los dioses homéricos jugaban con los hombres. Seríamos, si la doctrina pudiera ser verdadera, cada uno de los hombres, sin excepción, Sísifos condenados a subir, en el esfuerzo de la existencia, hasta la cumbre, que luego nos derrumba; y nos exige, sin piedad alguna, la interminable repetición de la tarea. Más trágico todavía para aquellos que tienen conciencia de ello, sabedores que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. El hombre, sus vida y acciones, serían el absurdo, a causa, como escribe Camus, de «ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esas series de actos desvinculados que se convierten en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellada por su muerte».—Luis Farré.

CRONICA DE LA FUNDACION DE LA NOVELA CORDOBESA

I

A la hora de escribir sobre los problemas culturales de una ciudad como Córdoba (Argentina), resulta oportuno —y, más que oportuno, imperioso— interrogarse acerca del porqué de su carencia de novelistas. Curiosamente, Córdoba es una de las últimas ciudades del interior del país alcanzadas por el fenómeno de la industrialización. La explicación de este hecho no es el objeto de esta nota. Baste su verificación. Cabe sin embargo, recordar que en el lapso de unos pocos años su población se ha duplicado (actualmente es de algo más de 700.000 habitantes), las industrias se multiplicaron y su aspecto edilicio ha sufrido transformaciones tan radicales que, los antiguos residentes emigrados, al retornar, se resistían a aceptar como hecho consumado la nueva realidad que Córdoba ponía ante sus ojos. Esta transformación ha tenido su inevitable contrapartida en el campo de la cultura. Si antes, para gloria mayor de sus tradiciones conventuales, bastó con que los Vocos Lescano tañeran sus liras melancólicas, la industrialización traía aparejada la necesidad de una nueva literatura que diera expresión a las nuevas realidades. Este es —en breve síntesis— el cuadro que explica su carencia anterior de novelistas: el macizo contexto de un mundo cuya característica más notoria residía en la ausencia de conflictos.

Esa vertiginosa transformación explica por qué actualmente Córdoba se ha convertido en una ciudad escindida por violentos contrastes. Centro de la cultura argentina durante todo el siglo XVIII, fue en el seno de su Universidad —la más antigua del país—, donde se incubaron los gérmenes de la Reforma Universitaria, cuyo estallido alcanzaría una vasta repercusión en toda Hispanoamérica. La manifiesta desproporción entre la importancia del estallido y el contexto de calma provinciana en que éste tuvo lugar, explica el que la reforma no alcanzara a revestir para Córdoba un claro sentido histórico: el que revistiera más bien el sentido de un choque generacional y concluyera por convertirse en simbólica manifestación de una legítima rebeldía juvenil. Pese a que algunos de sus promotores —los más lúcidos entre ellos, como Deodoro Roca— lo intentaron, la Reforma trascendió escasamente el marco universitario. Su impulso se agotó en las aulas. Faltaba aún aquella otra fuerza capaz de dotar de una resonancia histórica al suceso estudiantil: el proletariado urbano. Fue en ese mundo de quietud y aparatosas tradiciones —externamente sacudido por la algarada estudiantil—, mundo propicio a la ensoñación y la nostalgia, donde uno de los protagonistas centrales

de la Reforma, Arturo Capdevila, asistiría al significativo despertar de su estro bucólico. Esto prueba que las estructuras mentales no se habían transformado, como lo probaría más tarde el hecho de que algunos de sus más notorios líderes concluyeran por integrar el gabinete de regímenes particularmente reaccionarios y conservadores.

Cuatro décadas más tarde, toda esta situación había entrado en curso de extinción. De Córdoba surge en 1955 la reacción que daría por tierra con el régimen peronista, y una simple enumeración de hechos más o menos conocidos serviría para demostrar cómo la ciudad ha ido alcanzando —a partir de entonces— verdadera condición de punto clave de los sucesos nacionales. A su condición de centro geográfico ha sumado la de barómetro político. A su condición de baluarte de la tradición, la de promotora de irreverencias. Córdoba, que antiguamente fue «la docta» y más recientemente, en ocasión de la revuelta anti-peronista, «la heroica», se ha convertido por último en eje de las tensiones nacionales. Hoy, de aquel universo patriarcal tan minuciosamente retratado por Capdevila, sólo restan una culposa complacencia en la evocación, algunas ruinas memorables y una tradición en trance de extinción. Puesto que, como los teóricos del género han señalado, comienza a haber novela cuando hay conflicto del hombre consigo mismo y con su medio; cuando éste rechaza los valores heredados y comienza a ejercitar su capacidad de reflexión y autocrítica, y cuando por medio de este auto de conciencia promueve una subversión general en el orden de los valores establecidos; puesto que todas las condiciones favorables a su aparición se habían dado, el surgimiento de una novela legítimamente cordobesa era previsible. El novelista, en consecuencia, tenía que surgir. Y surgió: su nombre es Daniel Moyano, y *Una luz muy lejana* el testimonio de este promisorio alumbramiento (1).

II

Una luz muy lejana es la historia de un adolescente —Ismael—, o quizá, mejor aún, como se verá después, la historia de una adolescencia. El joven Ismael llega a una ciudad —identificable fácilmente con Córdoba, aunque nunca se la llame por su nombre— cargado con una valija, una carta de recomendación de un desconocido y unas pocas ilusiones que se desvanecerán al primer contacto con la realidad ur-

(1) *Una luz muy lejana.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966. Con anterioridad Moyano había publicado dos libros de cuentos: *Artistas de variedades,* Ed. Assandri, Córdoba, 1960, y *La lombriz,* Ed. Nueve 64, Buenos Aires, 1964, este último con prólogo del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos.

bana. Comenzará trabajando como lavacopas en un bar, donde conocerá a Eusebio. Este lo llevará a una cena de Fin de Año en un conventillo de las afueras. Allí entrará en conocimiento de Teodoro, Endrizi, Reartes, Teresa, Mensaque, etc., un curioso conjunto de seres humanos en los que se encontrará espejada toda la gama de representaciones del carácter y la condición humanos: desde el cinismo hasta la abyección y la ternura; del rencor obstinado a la más inocente alegría. El conocimiento íntimo de cada uno de ellos irá develándole una nueva faceta de su personalidad, y todos estos personajes serán, a la vez, otras tantas vías de acceso a la comprensión de la realidad. Marta, nuevo Virgilio, será quien oriente a su joven amante en este nuevo descenso a los infiernos. Concluida la parábola, Ismael contemplará nuevamente la ciudad desde las alturas como en el capítulo del principio. Sustraído por fin a la infernal circularidad de ese mundo que simultáneamente lo fascina y lo destruye, se sentirá transido de dolor y de piedad. De amargura por las experiencias vividas, aunque con la vaga certidumbre de que más allá, en un horizonte apenas vislumbrado, tal vez exista un lugar —un tiempo— en el que las cosas y los seres puedan existir con una plenitud que él no ha conocido.

Uno de los méritos centrales de la novela radica en la compulsiva realidad de los caracteres. Hay en la novela ironía, pero se trata de una perspectiva sin concesiones al humorismo fácil. Es una ironía que surge de la simple constatación de que en estos personajes existe un básico desencuentro con su mundo. Todos ellos son personajes degradados, envilecidos o frustrados por una realidad hostil. Personajes que padecen y sucumben ante la evidencia de una segregación en la que encuentran poco de inexplicable, aunque sí mucho de inevitable. La experiencia común de estos personajes es la de la adaptación a la miseria que les impone su propia inadaptación. En el fondo de sus conciencias yace la experiencia desencantada del mundo. Pero este mundo cerrado y miserable, transido de amargura y crueldad, está equilibrado por la comprensión —la cordialidad— con que el novelista lo reconstruye. Los personajes —incluso normalmente Ismael— aceptan esta realidad miserable como un orden natural. Hay en ellos esporádicas vislumbres de rebeldía, pero se trata de una rebeldía que de ningún modo altera el esquema macizo de una condena naturalmente aceptada. Moyano, empero, sabe que éste no es un orden natural. Que se trata de un orden creado por los mismos hombres. Y el lector también concluye por entenderlo así. Pese a toda la repulsión que estos personajes pueden incidentalmente provocarle, no los rechaza, porque el novelista ha sabido inscribir estas vidas miserables en un contexto que las explica. El lector, en consecuencia, proyecta su repulsión más allá de sus personajes:

transfiere su condena a la sociedad que, a su vez, los había condenado de antemano a la abyección y al fracaso.

Pero los protagonistas reales de *Una luz muy lejana* son, sin embargo, otros: son la ciudad y la adolescencia. Una ciudad, Córdoba, que «había envejecido, con sus héroes y sus monumentos, antes de que él naciese», como escribe Moyano refiriéndose a Ismael: una selva de cemento en la que apenas hay lugar para la esperanza y la alegría. El otro protagonista, la adolescencia —vale decir Ismael—, recoge un tema tratado anteriormente por Moyano en varios magníficos relatos, todos ellos reproducidos en *La lombriz*. Todo este sector de la obra de Moyano podría, perfectamente, ostentar como epígrafe aquel de Paul Nizan usado por Vargas Llosa en la segunda parte de *La ciudad y los perros:* «J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie». En varios de estos relatos —«El joven que fue al cielo», el que da su título al libro *La lombriz,* etc.—, ya Moyano había tratado el tema de la adolescencia como aprendizaje (tema caro a los románticos alemanes, a quienes Moyano frecuentó obsesivamente en su juventud). Algunos años más tarde, al escribir su novela, tendrá lugar no una rectificación, pero sí una mayor afinación de esta actitud. Moyano había tratado anteriormente de esclarecer en sus relatos la motivación de dos de las formas del mito más características de cualquier época: los mitos de la Infancia y la Adolescencia. Ahora estos dos mitos entrarán en conexión con otro aún más resonante en la era moderna: el de la Megalópolis. Moyano sabe que en todo mito hay simultáneamente un factor de alienación y un fondo de verdad. Que el mito contiene la realidad, pero transformada en fantasmagoría de sí misma. Y habiendo él mismo padecido las humillaciones de la ciudad y la adolescencia sin la pérdida del poder esclarecedor de la conciencia, puede proceder a la desmitificación de ese mundo: insertar el mito de la Adolescencia en el mito de la Ciudad y analizar la colisión entre ambos como factor de desalienación (2).

De este modo, «el personaje, Ismael (reza la solapa), un adolescente cuya infancia y procedencia se ignoran, ante la imposibilidad de comprender la absurdidad del mundo, regresa inconscientemente, a través de diversas peripecias, hacia un origen apenas entrevisto». Este retorno, sin embargo, no se consumará por la deuda de amor que Ismael ha contraído, paradójicamente, con la realidad de la que intenta evadirse. Porque Ismael ha encontrado a Cristo —Marta— (como Raskolnikoff a Sonia) en la abyección, y aspira a redimirse por y en ella. El mito se destruye, y el espectro ciudadano, visibilizado en toda su gama de evi-

(2) Una tentativa similar se encontrará en una premonitoria novela de Bernardo Kordon, *Reina del Plata,* publicada en la década del 40 y recientemente reeditada por Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires.

dencias desoladoras y en la realidad casi larval de los seres que lo pueblan, se convierte en el gran protagonista de la novela. «Como a Pavese, tampoco a él le preocupa crear personajes como fin sino como medio de la narración cuya vitalidad íntima es el ritmo de lo que sucede», había escrito Roa Bastos en su prólogo a *La lombriz*. La afirmación conserva su validez cuando se la refiere a esta novela, y ese «ritmo de lo que sucede» no es otro que el de la vida urbana. De este modo sus personajes devienen otras tantas concreciones descarnadas cuyo aire vagamente malsano y doliente los exime de todo convencionalismo representativo, y que son el apremiante testimonio de la fragilidad del hombre sublevado ante —o derrotado por— una realidad que cotidianamente lo destruye. Hay en *Una luz muy lejana*, como en ciertas memorables novelas que atestiguan el genio de Roberto Arlt, una transfiguración casi mítica de la ciudad de las larvas, cuya fantasmagórica entidad promueve una recuperación del sentimiento de la realidad. Como en *Los lanzallamas* o en *Los siete locos*, se advertirá en esta novela la vislumbrada y contradictoria vigencia de un arrabal sub-humano que se deshace en fracasos, se articula en destructoras obsesiones y se carga de proyecciones imaginativas o transfiguraciones simbólicas. Amargura y rebeldía, sentido del fracaso, pasión, erotismo, brutalidad y misterio configuran el sugerente y especialísimo clima de esta novela tan asombrosamente rescatada al «miserabilismo» banal o la gesticulación tremendista.

La obra de Moyano, pese a su excepcional importancia, es poco conocida. Nacido en Córdoba hacia 1935 —no conozco la fecha con exactitud— su vida es la negación del profesionalismo literario. De origen humilde, su infancia y su adolescencia transcurren en esos ámbitos miserables que tan magníficamente recogerá después en dos libros de relatos: *Artistas de variedades* (1960) y *La lombriz* (1964). Es a partir de este último, sobre todo, que su nombre alcanza una cierta resonancia en el interior del país. Pero hasta la publicación de esta novela, sin embargo, su nombre era poco menos que desconocido en Buenos Aires. Es de esperar que, con la aparición de *Una luz muy lejana*, críticos y lectores concluyan por ubicarlo en el sitial que legítimamente le corresponde. Creo que, junto con Abelardo Castillo, Daniel Moyano es el mejor escritor argentino de su generación, lo cual, si se repara en que la suya es una generación de excepcionales escritores, ya es bastante decir. Creo también que al menos uno de sus cuentos, el titulado «Los mil días» (primero de los recogidos en *La lombriz)*, es uno de los mejores que se hayan escrito en toda la literatura hispanoamericana. Bastaría para demostrarlo el hecho de que todos aquellos que lo han leído se sientan predispuestos a corroborar este juicio. Su novela, sin em-

bargo, no desmerece al lado de sus cuentos. Es no sólo una buena novela, sino una de las pocas realmente excepcionales que se hayan escrito en toda la literatura argentina de estos últimos años. Raramente se encontrará en ésta una recreación tan entrañable de una ciudad y unos seres que, como vivificados por su propia sangre, sea capaz de infundir en semejante grado el amor y la comprensión. *Una luz muy lejana* es, pues, no solamente un verdadero acto de fundación de la novela cordobesa. Es, simultáneamente, una de sus previsibles coronaciones.—JUAN CARLOS CURUTCHET.

LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL ROMANTICISMO

El siglo XIX comienza en 1789. Medio siglo antes, el *enciclopedismo,* las ideas sociales de Rousseau y un cierto virus que lleva en sí el clasicismo —y que no es ni más ni menos que la imposibilidad de ahogar en un frío dogmatismo el calor que desprende cada *individuo*— están formando el espíritu de la Revolución Francesa. Espíritu que se extiende por toda Europa en un movimiento de flujos y reflujos, no incongruentes, sino funcionando dentro de un orden superior de acción y reacción, visto hoy con la suficiente perspectiva.

El cauce, desbordado por la acción revolucionaria, es establecido otra vez por un hijo del nuevo estado de cosas: Napoleón, que a caballo en los campos de batalla y en el vértice entre dos etapas ideológicas, con empuje rebelde primero, fija después un orden renovado, con el que pretende realizar su sueño europeo. Pero si Europa es ganada sin reservas por las ideas salidas de Francia, también sabrá oponerse resueltamente a la pretensión napoleónica. Y con los mismos argumentos que desde París han cundido por todos los pueblos: libertad. Libertad es la palabra del siglo. Los hombres son libres y todos iguales. Y la superioridad la dará, en todo caso, la inteligencia. Entra así en crisis el antiguo sistema vital en lo político, en lo social y, después, en lo artístico. Las ideas *liberales* en política tienen que chocar lógicamente con el academicismo reinante en el arte. Pero como los que hacen la política son también los que directa o indirectamente hacen el arte, éste se hace liberal. Y así aparece ese movimiento llamado Romanticismo, que en literatura, como en el arte en general, no es más que la interpretación *artística* de un espíritu nuevo. «Le romantisme n'est que le libéralisme en littérature», dirá Víctor Hugo.

Es importante tener en cuenta lo dicho para no caer en el error

o en la discusión bizantina de si ha habido o no romanticismo en España. Lo ha habido y se ha vivido intensamente desde las Cortes de Cádiz a lo largo de todo el siglo pasado. Las reformas agrarias que pretendieron llevar a cabo. El desequilibrio entre las aspiraciones de una minoría y la masa ignorante que pretendieron gobernar: «dramático divorcio entre una clase media intelectual que ignora a su pueblo, y un pueblo poco habituado a la ciudadanía, que carece de respeto y de confianza en su clase intelectual», dice J. M. Jover (1). Los individuos que intervinieron en ellas o que se sintieron herederos de sus programas... De todo lo cual viene a resultar una nueva concepción de la sociedad, nueva hasta entonces.

Había, pues, en el ambiente un deseo renovador de todos los aspectos de la vida española, de hacer borrón y cuenta nueva con el tiempo inmediatamente anterior y antes que en ningún país europeo, al enfrentarse España con la *Grande Armée,* que antes he indicado cómo hizo de precipitador de la reacción nacionalista en oposición con la universalidad del siglo XVIII. El Romanticismo vendrá después como un eslabón más de la cadena de reacciones que motivó el choque de estas dos formas de existencia. Por eso, más que hablar de una importación hay que pensar en el reconocimiento por parte de los escritores españoles del magisterio en el nuevo estilo de figuras como Víctor Hugo, Dumas o Byron, cuyas nuevas directrices en literatura coincidían con sus actitudes políticas y sociales, constituyendo el *liberalismo,* palabra originariamente española, que se divulgó por toda Europa. Es decir, que a una nueva concepción de la sociedad hacía falta también una nueva concepción del arte. Y fue ésta la que se trajo desde fuera, porque respondía a las aspiraciones de su experiencia vital.

En resumen, las ideas revolucionarias que originaron el *liberalismo político* dieron lugar al *romanticismo literario,* y ambos conceptos constituyen el Romanticismo. En este sentido se puede hablar de una evolución hacia el *romanticismo* en escritores que empezaron dentro de una línea neoclásica. Evolución que no siempre llega hasta el final en todos los escritores, sino que se manifiesta en distintos grados, que responden a varios factores, como el temperamento, la edad con que se enfrentan al cambio y la formación intelectual que arrastran.

Así ocurre con Quintana, en cuya obra se encuentran rasgos denominados genéricamente *románticos,* pero que en realidad son sólo *liberales,* primera etapa hacia el *romanticismo,* al que no llegaría a asimilarse, aun cuando lo vio crecer y brillar en su momento álgido.

---

(1) JOSÉ MARÍA JOVER: «Edad Moderna», en *España moderna y contemporánea,* por J. Reglá, J. M. Jover y C. Seco. Ed. Teide. Barcelona, 1964 (2.ª edición), pp. 177-178.

Es también el caso de Cienfuegos. Y con este enfoque del problema se explica el «tornasolado» Martínez de la Rosa, como Larra le llamó con tan rayante gracia. Es precisamente este escritor granadino un ejemplo claro que ilumina lo que voy diciendo. Liberal, buscando siempre en su actitud moderada un «justo término medio», no pudo encontrar una expresión definida por su exceso de moderación, ni en lo político ni en lo literario. En política, el Estatuto Real de 1834, en el que propugna la soberanía de dos instituciones históricas: el Rey y las Cortes, las cuales serán convocadas en dos estamentos, el de Próceres y el de Procuradores, reunidos en dos cámaras distintas; pero no se trata para nada de la soberanía nacional ni de la garantía de los derechos individuales, doble clave de la Constitución doceañista. En literatura, su drama *La Conjuración de Venecia,* también de ese mismo año de 1834, representa un importante paso en la renovación del teatro. Pero a la vez es autor de una *Poética,* de una obra en verso y del *Edipo,* dentro de la más pura línea neoclásica. Su vacilación se esquematiza con dos palabras: *liberalismo conservador,* al que pertenecen los hombres de su generación (Durán, Lista, etc.). Prerrománticos sin voluntad de serlo; es más, queriendo ser fieles al siglo XVIII (2).

Angel de Saavedra es el primer romántico evolutivo, según le llama Varela (3) y el que influye más poderosamente en la generación siguiente, en la que ya liberalismo en lo político y romanticismo en lo literario van unidos. El que será después Duque de Rivas participa activamente en la Guerra de la Independencia. En algunas de sus acciones se inspira como lo demuestran los títulos de algunas de las composiciones que publica en 1814. Acabada la guerra y vuelto Fernando VII, Angel de Saavedra pide el retiro del ejército y no nos vuelve a interesar hasta que en 1820, en el mismo año del triunfo liberal, publica un nuevo tomo de *Poesías,* algo más liberalizadas de clasicismo que las anteriores. Abundan los romances que estilísticamente pertenecen a una etapa de transición, que pudiéramos llamar *liberalismo literario,* la que está más cerca del primer romanticismo o renacimiento romántico, según las distintas nomenclaturas empleadas para el estudio de este período. Pero no irrumpirá decisivamente en el *romanticismo* propiamente dicho o en la *rebelión romántica,* como dice Allison Peers, hasta que en 1823 tiene que expatriarse huyendo de las represalias de Fernando VII, repuesto en el absolutismo con la ayuda de la avalancha francesa que por segunda vez invade España: Angel de Saavedra había tomado parte activamente en las

(2) Sobre la posición política de Martínez de la Rosa es muy interesante el estudio preliminar de Seco Serrano, en la BAE, edición de las *Obras Completas.*

(3) JOSÉ LUIS VARELA: «La generación romántica española», en *Cuadernos de Literatura,* II, núm. 6, 1947.

sesiones críticas de las Cortes de 1822, en las que éstas se oponían a las peticiones de las potencias de la Cuádruple Alianza.

En el barco que lo llevaba a Inglaterra desde Gibraltar compuso «El desterrado», poema que se hizo muy popular entre los liberales. En él se lamenta de tener que alejarse de la patria en un adiós apasionado, con expresiones «comunes en el tono retórico de la poesía patriótica a que estaban acostumbrados, pero con otro ritmo y acentos más vibrantes» (4). A una execración contra la Patria ingrata sigue un arrepentimiento: No ingrata, sino víctima de «tiranos, traidores y extranjeros». «Las oscilaciones de exaltación y depresión —sigue diciendo Lloréns Castillo— se reflejan en la cambiante versificación del poema, anuncio, según suele verse, de la polimetría romántica. Desde luego, si el lenguaje poético es aún el de la oda patriótica, el desarrollo ya no es el mismo. Sin embargo, más que a propósito de innovación técnica, la nueva forma corresponde al estado de ánimo que agita al poeta» (5). Y eso es precisamente lo que a mí me interesa destacar: el *estado de ánimo*. Porque un paso definitivo hacia la literatura romántica es el cambio de objetividad a subjetividad.

En su estancia en Inglaterra se ocupa de la composición de otro poema de transición, «Florinda», basado en la leyenda de los amores del rey Rodrigo. Aunque debía llevarlo ya en la imaginación cuando llegó a Inglaterra, allí lo retocó y renovó, influido posiblemente por *Sardanapálo,* de Byron, suposición bastante probable de Lloréns Castillo si se piensa que el canto segundo está fechado en Inglaterra y el final en Malta, donde lo terminó.

Empieza, pues, Angel de Saavedra a recibir las influencias de la nueva literatura en Inglaterra, donde su amigo Alcalá Galiano, que había ido con él en el viaje, estaba al día en las nuevas ideas. Hasta entonces había sido un escritor que rompía formas clásicas influido por sus ideas liberales. Ahora, cuando marcha hacia Malta, lleva ya dentro de sí las nuevas concepciones del arte de su tiempo, que serán fijadas en la isla mediterránea, donde empezó a escribir *El moro expósito,* obra que ya se sabe lo que significa en la clara evolución del autor hacia el romanticismo, con el famoso «Prólogo» de Alcalá Galiano —otro liberal que evoluciona en sus ideas literarias, en función de su liberalismo.

En 1835, ya duque de Rivas, estrena la obra cumbre del teatro romántico español: *Don Alvaro o la fuerza del sino,* el paso más avanzado de su evolución literaria, después del cual girará ligeramente hacia un moderantismo que no es más que la expresión literaria de su

(4) VICENTE LLORÉNS CASTILLO: *Liberales y románticos.* Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 175.
(5) *Op. cit.*, p. 176.

moderantismo político. Electicismo determinado por el inevitable ciclo biológico, que tanto influye en las posiciones ideológicas. También responde este moderantismo a un cambio en la política española. Con la muerte de Fernando VII se inicia una abertura progresiva hacia el liberalismo, cuya manifestación política y social más resonante es la desamortización decretada por Mendizábal, última fase de la que tímidamente se había iniciado en 1812 y después en el *trienio liberal,* truncadas ambas por el advenimiento de Fernando VII y por su reposición en sus poderes ilimitados, respectivamente. El reparto del campo que trajo consigo la desamortización hizo que la burguesía latifundista, cada vez más entroncada con la nobleza, fuera el vivero de donde salieron los dirigentes moderados que suben al poder a partir de Narváez, iniciándose la *década moderada.* Nada tiene de extraño que el romanticismo esté liquidado para entonces. Que los románticos de unos años antes evolucionen también hacia una posición moderada en literatura, el *eclecticismo,* del que partirán los realistas y naturalistas de la segunda mitad del siglo. Si el *romanticismo* nació en Europa toda como una expresión literaria de un disconformismo con una actitud política, como una manifestación literaria de lo que eran las ideas liberales en política, nada tiene de extraño entonces que cuando los gobiernos pretendan aunar y dar cabida en sus concepciones a ideas que hasta entonces habían sido revolucionarias, los representantes de estas ideas pierdan la virulencia anterior por la sencilla razón de que su oposición deja de tener sentido. Y este encruzamiento de lo político-social con lo literario, sobre todo a partir del siglo XIX, ha hecho que algunos historiadores de una y otra faceta, al no conocer bien la otra, confundan manifestaciones espirituales que están dentro de un *sistema* como un elemento más y no independientes. Creo que esa es precisamente la clave para investigar en el siglo pasado. Y creo que en ello estriba el error de la tesis que Allison Peers pretende demostrar en su concienzudo libro sobre el romanticismo español (6). El ilustre hispanista hace un gran acopio de materiales, recogidos en años de búsqueda; las críticas de los autores que trata, salvo en casos aislados, son muy buenas y su bibliografía es excelente. Pero las conclusiones a las que llega no son siempre acertadas y creo que la causa hay que buscarla en la ausencia en su método del paralelismo entre los acontecimientos políticos y los literarios, tan unidos en el siglo XIX. No hay que hablar de una falta de dirección en el movimiento romántico español o de su brevedad misma para llegar a la conclusión de que sólo fue un conato y que lo que realmente triunfó

(6) E. ALLISON PEERS: *Historia del movimiento romántico español.* (Traducción de J. M.ª Gimeno.) Ed. Gredos. BRH. Madrid, 1954; 2 vols.

fue el eclecticismo, «el fenómeno literario más importante de la primera mitad del siglo XIX» (7). Llegar a esa conclusión sería negar también la existencia del romanticismo francés, que hacia el 1843 había perdido su hegemonía, sobre todo en el teatro. El romanticismo rebelde tuvo sentido, repito, mientras tuvo a quién oponerse. Por eso nos resultan más simpáticos los escritores de los que nos consta sólo su oposición, pues vivieron en la época de la rebeldía y murieron antes que los otros, que con las canas dejaron el ademán, el gesto melancólico y de infinita tristeza.

De entre esos que no llegaron a viejos, José de Espronceda pertenece a la generación romántica, que no vivió la Guerra de la Independencia, pero sí sus efectos, es decir, la época en que el liberalismo está proscrito, cuando nacen las sociedades secretas, cuyo principal fin es acabar con el absolutismo fernandino. Una de ellas, formada por muchachos, es la de «Los Numantinos»; y uno de sus asociados es José de Espronceda. Sus reuniones son descubiertas y al que será después gran poeta romántico se le condena a cinco años de reclusión en el convento de San Francisco, de Guadalajara. Condena que no llegó a cumplir. A partir de este momento y hasta el final de sus días, la política empieza a interferirse en la obra literaria de Espronceda, en la que posiblemente sea un mérito por la autenticidad que le infunde.

Por estos años escribía el *Pelayo* en colaboración con su maestro Alberto Lista; obra, dentro del academicismo que naturalmente tenía que rezumar un discípulo de tal maestro, aún no hecho y, por tanto, sometido a su influjo.

Pero Espronceda se destierra, y, siguiendo el viaje de los otros liberales, embarca en Gibraltar rumbo a Lisboa, para desde allí arribar a Inglaterra. En 1829 está en Francia, en donde se unirá a los liberales, que junto con Espoz y Mina y Torrijos estaban preparando una sublevación contra Fernando VII. Al movimiento se le dio un empuje mayor con el ejemplo de las jornadas de julio de 1830, que produjeron el triunfo liberal y el advenimiento de Luis Felipe en Francia, facilitando a los liberales españoles mayor libertad de movimiento en el país vecino. Se creó entonces el «Directorio provisional del levantamiento de España contra la tiranía», que se trasladó a Bayona, donde se dirigían, desde distintos puntos del territorio francés, los emigrados que estaban dispuestos a participar en la acción. Entre ellos iba Espronceda. Pero la expedición fracasó y tuvieron que refugiarse otra vez en Francia. También fracasó el intento por el sur de España, en donde Torrijos, desde Gibraltar, trató de hacerse con las provincias andaluzas. El fracaso tuvo

(7) *Op. cit.*, p. 9.

en el sur peores consecuencias: Torrijos recibió desde Málaga un aviso en el que se le aseguraba que se haría con la ciudad si se presentaba, haciéndosele creer que tenía en ella muchos seguidores. Torrijos desembarcó entonces en una playa malagueña con cincuenta hombres, escondiéndose en un cortijo próximo en espera del enlace. Pero se vio rodeado por tropas realistas, y con los suyos fue fusilado el 11 de diciembre de 1831, mientras vitoreaban a la Libertad.

Espronceda, que un año antes había asegurado el triunfo con su entusiasmo juvenil, lloraba ahora su muerte, que era un duro golpe para todos los emigrados que habían puesto sus esperanzas en la empresa. Y he aquí el soneto que Espronceda dedica a los que en las playas malagueñas murieron por la libertad:

Helos allí: junto a la mar bravía
cadáveres están ¡ay! los que fueron
honra del libre, y con su muerte dieron
almas al Cielo, a España nombradía.

Ansia de patria y libertad henchía
sus nobles pechos que jamás temieron,
y las costas de Málaga los vieron
cual sol de gloria en desdichado día.

Españoles, llorad: mas vuestro llanto
lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores,

y los viles tiranos, con espanto,
siempre delante amenazando vean
alzarse sus espectros vengadores (8).

Otro ejemplo más de cómo el liberalismo político influye en la literatura de una manera decisiva. Dentro de la rigidez académica a la que se ve sometido el poeta en los estrechos límites del soneto, hay un empuje, una rabia apenas contenida de indudable cariz romántico, en la etapa intermedia que antes he llamado *liberalismo literario.*

En 1833 regresa a España, aprovechando la amnistía, e ingresa en la Guardia de Corps, lo que no le impide ser desterrado a Cuéllar, por asistir a un banquete que no había sido visto con buenos ojos por el Gobierno.

En su destierro escribe su aportación a la novela histórica, *Sancho Saldaña.* Al año siguiente entra a formar parte de la redacción de *El Siglo,* de vida breve, pero interesante por las ideas políticas de que era portavoz y por haber sido inmortalizado en los artículos que Larra le

(8) Recogido en la *Op. cit.* de LLORÉNS CASTILLO, tan interesante para estudiar las vicisitudes de los emigrados en Inglaterra.

dedicó. Pero lo importante aquí es señalar otra vez el paralelismo entre lo político y lo literario. En efecto, el autor de *El Ministerio Mendizábal*—febrero de 1836—es también el autor de la «Canción del pirata», el «Canto a Teresa»», el «Canto del cosaco», «El reo de muerte», «El verdugo», títulos que ahorran todo comentario.

Ahora bien, si Espronceda es el caso típico del romántico, que partiendo de unos principios liberales llega a vivir el romanticismo y a escribir desde él, no ocurre así con Larra, sino que, en contra de lo generalmente admitido, veo en su actitud el ejemplo claro de los que, siendo románticos en espíritu, no llegaron a serlo literariamente hablando, aun cuando podamos admitir como cosa cierta que hubiera desembocado sin reservas en el romanticismo de haber salvado la crisis que le llevó al suicidio. Pero ajustándonos a su credo, expuesto en sus últimos artículos, no podemos sino aceptar lo que él mismo nos dice, aunque ofrezca bastantes seguridades la hipótesis de su conversión total (9).

Siguiendo el mismo procedimiento de establecer paralelismos entre los hechos político-sociales y los literarios, esbozado con los otros autores arriba aducidos, llegamos a los siguientes resultados:

De 1827 son sus primeras composiciones poéticas, al estilo neoclásico, sin ninguna personalidad y que, como las que escribirá hasta su llegada a Lisboa, no parecen compuestas por el *Fígaro,* que ha pasado a la posteridad como una cumbre intelectual de su época. Un año después aparece *El duende satírico del día,* en donde se encuentra un resumen de intuiciones de lo que será el Larra maduro que escribe entre 1833 y 1836, si dejamos aparte su inevitable petulancia juvenil, manifiesta en la sobrecarga de citas de sus lecturas aún no asimiladas. Horacio, Boileau y Jovellanos son las claves para entender este período formativo, entre la originalidad y la imitación. Pero el periódico es lo suficientemente hiriente como para que el Gobierno prohiba su publicación y acabe con él en el quinto número (31 de diciembre de 1828).

Los últimos años del reinado de Fernando VII están ocupados por el problema de la sucesión, que finalmente se resuelve por la regencia de María Cristina, poniéndose en marcha la transición hacia un régimen liberal, que se establecerá definitivamente con la muerte del rey, el 29 de septiembre de 1833. «El comienzo de la *regeneración española* coincide con uno de los raros períodos de dilatación espiritual, de juvenil optimismo, vividos por el escritor» (10), ha escrito Seco Serrano.

(9) Sobre este aspecto de LARRA hice mi tesis de licenciatura, en donde queda suficientemente aclarada su actitud política y literaria *(Larra entre dos ismos.* Universidad de Barcelona. Septiembre 1966, inédita).

(10) CARLOS SECO SERRANO: «La crisis española del siglo XIX en la obra de Larra», en *Obras completas de D.*... BAE. Madrid, 1960; 4 vols. I, p. XXXIX. (Citaré siempre por esta edición, que es la mejor.)

En efecto, Larra publica el 17 de agosto de 1832 el primer número de *El pobrecito hablador.* Es sorprendente la posición madura de este joven escritor, tan aleccionadora hoy, que busca una posición media en todo lo que entonces se debate en España, tanto en política como en literatura. Así está expuesto en la digresión final de su artículo «El casarse pronto y mal»:

> Entre tanto, nuestra misión es bien peligrosa: los que pretenden marchar adelante y la echan de ilustrados, nos llamarán acaso del *orden del apagador,* a que nos gloriamos de no pertenecer, y los contrarios no estarán tampoco muy satisfechos de nosotros. Estos son los inconvenientes que tiene que arrastrar quien piensa marchar igualmente distante de los dos extremos: allí está la razón, allí la verdad; pero allí el peligro (11).

Más equilibrada, más justa no puede ser su actitud: lo que hace falta es continuidad. Sus palabras las podrían firmar igualmente Jovellanos o Martínez de la Rosa, porque son las de un liberal moderado. Pero téngase en cuenta que cuando en 1835 empieza a publicar en *Colección* los artículos que había publicado entre 1832 y 1833, este párrafo y los que igualmente tienen un mismo fin educador, son suprimidos (12). ¿Qué ha ocurrido? Pues que a los pocos días de la muerte del Deseado ha estallado la temida subversión carlista, que Larra refleja en una serie de extraordinaria gracia en sus caricaturas «Nadie pase sin hablar al portero», «El hombre menguado o el carlista en la proclamación», «La planta nueva o el faccioso» y más tarde «La junta de Castelo-Branco» y «El fin de la fiesta», en los que la sátira va dirigida contra el mismo pretendiente. Para solucionar la situación es llamado al Ministerio Martínez de la Rosa, en sustitución de Cea. Larra se muestra jubiloso: es «su gran esperanza», dice Seco Serrano. Pero las alabanzas de los primeros artículos que le dedica se convierten poco a poco en reticencia que acaba por ser crítica declarada en 1835: el «justo medio» no sirve ya. De este mismo año es el *Macías,* drama que no es aún plenamente romántico, ya que hay un predominio de elementos tradicionales, propios del siglo anterior —como es su fidelidad a la ley de las tres unidades— sobre los innovadores, según hizo ver Lomba y Pedraja (13), y no ha podido por menos que reconocer Allison Peers (14). Y lo mismo se podría decir de *El Doncel de Don Enrique*

---

(11) *Ed. cit.,* I, pp. 112-113.

(12) CARLOS SECO SERRANO: De «El pobrecito hablador» a la «Colección» de 1835: Los «Arrepentimientos» literarios de «Fígaro», *Insula,* núms. 188-189, página 5.

(13) JOSÉ R. LOMBA Y PEDRAJA: *Cuatro estudios en torno a Larra.* Madrid, 1936.

(14) *Op. cit.,* p. 409, I.

el Doliente, en el que hay párrafos tan peregrinos como el que copio para ser escritos por un romántico que se tomara en serio el asunto de que trata:

> Santiguábase allí a su placer y dábase prisa a besar una santa reliquia que en el pecho para tales ocasiones llevaba, con más fervor que besaría un enamorado la blanca mano de su Filis dejada al descuido entre las suyas (III, p. 28).

Tenemos, pues, que en 1835 Larra vive un período crítico: la moderación deja de interesarle y las viejas fórmulas del arte también. En política encuentra su camino en un progresismo revolucionario que tiene un cierto cariz anárquico. Pero en literatura no está del todo conforme con las ideas que traspasan los Pirineos y ponen tienda de novedad en Madrid. El que haya leído sus dos artículos sobre el drama de Dumas, *Antony,* recordará cómo rechaza de plano, a título de buen moralista, el argumento, considerándolo pernicioso para un público como el madrileño, tan poco preparado. Y esto en su época más avanzada de aproximación al movimiento romántico. Pero donde más rotundamente está establecido su credo literario es en el artículo «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», publicado el 18 de enero de 1836, un año antes de su muerte. A este artículo pertenecen las conocidas palabras de «Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia», que si se pueden considerar en principio como un claro ejemplo de romanticismo, de vital romanticismo, no son las de un romántico literariamente hablando, puesto que su «profesión de fe»» en literatura está fijada con las siguientes palabras:

> ... en nuestros juicios críticos preguntaremos a un libro: *¿Nos enseñas algo? ¿Nos eres útil? Pues eres bueno.* No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque el gusto es relativo; no reconocemos una escuela absolutamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala... (II, página 134).

En estas frases hay una mezcla, un conflicto entre dos maneras de pensar: por un lado, las condiciones necesarias para que un libro sea bueno con su *enseñanza* y su *utilidad;* por otro, el *gusto* es *relativo.* ¿Consecuencia que saco de esto? Que Larra pretende aunar, en esta época, que es la más avanzada de su progreso en teoría literaria, dos tendencias que entonces sostenían una lucha por su primacía en la actualidad. No se hubiera expresado así un romántico en su grado

más avanzado, ni tampoco un clásico; pero sí un *liberal:* que es lo que es Larra literariamente hablando, hasta el fin de sus días, a despecho de su talante vital, tan marcadamente romántico.

El arte, como fenómeno social que es, no puede ser estudiado diacrónicamente si no se tiene en cuenta el panorama social en el que está inmerso. Desde que la política se democratiza, su influencia en el arte es un hecho incuestionable. Cuando se hacen ver estas coincidencias, no podemos por menos de asombrarnos ante la sencillez del método y lo positivo de sus resultados. No obstante, es sorprendente la poca atención que se ha prestado a este método para el estudio de un siglo, cuya complejidad estriba en las confluencias de estos y otros factores, decisivos para explicárnoslos mutuamente.

Otros ejemplos podría aducir en que se cumpliera el determinismo que he bosquejado solamente en estos tres autores, que me parecen los más representativos. Reconozco la simplicidad de la dialéctica con que he llevado a cabo estas páginas, pero el espacio no me permitía una mayor profundidad. Otros factores son igualmente interesantes y algún día espero desarrollarlos más ampliamente. Mientras tanto quede aquí la cuestión.—LUIS F. DÍAZ LARIOS.

MOLIÈRE

Les femmes savantes (Las mujeres sabias), de Molière, es la comedia con que el Teatro Español, de Madrid, ha inaugurado su nueva temporada teatral (1). El director, Miguel Narros, ha ofrecido un montaje eficaz y cuidadoso. Sin duda, en una línea escénica más tradicional, de menor audacia creadora que los de *Numancia, El burlador de Sevilla* y *Rey Lear,* en la anterior temporada, pero, sin duda también, a un excelente nivel de calidad. La interpretación fue buena en conjunto; de manera especial debemos citar los nombres de Mari Carmen Prendes (Filaminta), de Luchy Soto (Belisa), de Carlos Lemos (Crisalio), Elisa Ramírez (Armanda), Teresa del Río (Enriqueta), Juan Sala (Clitandro)... También los exquisitos decorados y figurines de Víctor María Cortezo y la música de Carmelo Bernaola.

---

(1) Ficha. Teatro Español, *Las mujeres sabias,* de MOLIÈRE. Traducción y adaptación: Enrique Llovet. Director: Miguel Narros. Director adjunto: María López Gómez. Ayudante de dirección: Angel García Moreno. Intérpretes: Elisa Ramírez, Teresa del Río, Juan Sala, Luchy Soto, José Luis Heredia, Carlos Lemos, Laly Soldevilla, Mari Carmen Prendes, Narciso Ribas, Enrique Serra, José Luis Coll, José Lara, Fernando Riva, Jesús Fernández y Emilio Rodríguez Roldán. Decorados y figurines: Víctor María Cortezo. Música: Carmelo Bernaola. Estreno: 14 de septiembre de 1967.

Párrafo aparte merece la inteligente versión de Enrique Llovet. Llovet ha hecho verdaderos prodigios, porque ha traducido lo intraducible. Lo intraducible de esta comedia no radica sólo en los constantes juegos de palabras, típicamente molierescos y de difícil equivalencia en otro idioma. Intraducible, en realidad, es la comedia misma, porque su lenguaje es —en muchas escenas— producto de un grupo social limitado: los salones de la Francia del siglo XVII, de Molière, reflejada de manera crítica. Refiriéndose a ese lenguaje peculiar, ha escrito Hauser: «Se trata del modo de expresarse y entenderse gentes que se ven a menudo y que se apropian de una jerga especial, un lenguaje secreto, cuyas más ligeras insinuaciones ellos comprenden en seguida, pero que a los otros les resulta ingrato y aun hermético, y aumentar esa peculiaridad y secreto es la ocupación favorita de los iniciados» (2). Precisamente porque lo pone en evidencia, Molière se vale de ese «lenguaje secreto», de tal suerte que una traducción, no ya mecánica, sino medianamente respetuosa, precipitaría un texto carente de toda la gracia y el vivo humor del original. *Las mujeres sabias* no necesitaba sólo un buen traductor, necesitaba un buen escritor que, como Llovet, fuera capaz de *recrear* su lenguaje. La versión de Llovet ha sido «irrespetuosa con el lenguaje, bastante actualizado», y gracias a ello, admirablmente exacta, precisa y convincente.

☆

Las mujeres sabias se estrenó —con poco éxito— el 11 de marzo de 1672, en el Palais-Royal, de París. Al año siguiente, Molière estrenaba su última comedia, *Le malade imaginaire*, que hubo de interrumpirse a la cuarta representación, pues el autor-actor sufrió un ataque en escena y murió esa misma noche (17 de febrero). Murió sin sacramentos, que le fueron negados, y el arzobispo de París no autorizó la inhumación del cadáver en tierra sagrada hasta el día 21, y ello porque recibió órdenes directas del rey en tal sentido. El sepelio, que según las instrucciones del arzobispo se celebró de noche y sin ninguna pompa, congregó una enorme muchedumbre popular.

Estos datos quizá sirvan de valioso contraste al aproximarnos a *Las mujeres sabias*. El desagradable *affaire* tiene, al menos, una virtud: demostrar abiertamente cuál era la situación de Molière en la sociedad de su tiempo. No era, desde luego, la de un revolucionario, y aún se podría añadir que estaba muy lejos de serlo, como bien se advierte en *Las mujeres sabias*. Pero, simultáneamente, Molière era un escritor

---

(2) ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*, Edit. Guadarrama, Madrid, 2.ª ed. 1962, vol. I, p. 449.

que resultaba incómodo, molesto, a varios sectores poderosos de la Francia de Luis XIV.

Las mujeres sabias es, en muchos aspectos, una prolongación de *Las preciosas ridículas,* estrenada en París en 1659. *Las preciosas ridículas* era una sátira mordaz del preciosismo y de *lo cursi.* Se recordará el tema: Madelón y Cathos —respectivamente, hija y sobrina de Gorgibus, un buen burgués— rechazan a dos pretendientes —La Grange y Du Croisy— por considerarlos poco distinguidos, nada galantes, demasiado vulgares. Las explicaciones y los argumentos que dan las dos muchachas a Gorgibus (escena 5.ª) son de una gracia enorme. No es menos graciosa la venganza de los despechados pretendientes, ni la actitud arrobada de las dos jóvenes ante los criados que se hacen pasar por nobles e imitan el lenguaje y los modales afectados de la aristocracia. El objetivo de la crítica molieresca es muy explícito. Al principio de la comedia, dice Le Grange: «El estilo preciosista no sólo ha infectado París, sino que también se ha extendido por las provincias, y nuestras ridículas doncellas han absorbido una buena dosis» (escena 1.ª). Y las palabras finales de Gorgibus, con las que se cierra la composición, subrayan de nuevo cuál es el blanco elegido por el autor. Ya sólo, después de reñir severamente a Madelón y a Cathos y de lamentarse —como buen burgués— de que esta pesada broma les va a poner en ridículo ante la gente, Gorgibus dice —y maldice— los motivos de la extravagancia de las muchachas, en estas palabras: «Y vosotros, causantes de su locura, necios desatinos, perniciosas diversiones de los espíritus ociosos, novelas, versos, canciones y sonetos, ¡así se os lleven todos los diablos!» (escena 19) (3).

Este Gorgibus, temeroso del *qué dirán,* defensor del matrimonio y de una forma de vida familiar y recatada, sensato, hombre de «sentido común», reaparece sustancialmente en el Crisalio y, sobre todo, en el Clitandro de *Las mujeres sabias.* El preciosismo ridículo de Madelón y Cathos es el mismo que caracteriza a Filaminta, a Belisa y a Armanda: respectivamente, esposa, hermana e hija de Crisalio. En relación con *Las preciosas ridículas,* la crítica contenida en *Las mujeres sabias* no ofrece cambios fundamentales. Hay, eso sí, una diferente aproximación al mismo tema, una aproximación más directa, más resuelta. Cuanto queda sintetizado en las palabras finales de Gorgibus, en *Las mujeres sabias* ocupa escenas enteras.

Como en *Las preciosas ridículas,* el móvil que desencadena la acción dramática es una pretensión de matrimonio. Clitandro y Enriqueta —ésta hija de Crisalio— quieren casarse. Su amor es de lo más pro-

(3) Vengo citando, y lo sigo haciendo en las páginas siguientes, por la edición más a mano de las *Obras completas,* de MOLIÈRE, trad.: Julio Gómez de la Serna, Edit. Aguilar, Madrid, 1961.

saico, de lo más opuesto a un amor «literario». Sencillamente, quieren casarse, crear un hogar, tener unos hijos, vivir tranquilos, en paz y armonía con los principios burgueses. Este Clitandro había pretendido antes a la hermana de Enriqueta, Armanda. Pero Armanda es, como su madre, como su tía, una «sabia» ridícula; como Madelon y Cathos, una «preciosa ridícula». La contraposición del amor burgués y razonable al amor cortesano y «literario», se repite aquí de nuevo y, además, en varios pasajes. Molière no ha escatimado recursos de toda índole para enaltecer a aquél y atacar a éste. El recurso más eficaz —quizá también el más grueso, el más demagógico— estriba en la caracterización de los personajes Armanda y Tritontín (Tritontín en la versión de Llovet, Trissotin en el texto francés y en otras traducciones). Es común en ambos la inautenticidad, la hipocresía. Armanda, en su fuero interno, ama a Clitandro, desea todo lo que éste ejmplifica: una vida hogareña, burguesa, recatada y razonable. A su vez, Tritontín no juega limpio. Poeta de escasa categoría, íntimamente frustrado, busca en el posible matrimonio con Enriqueta la halagüeña perspectiva de su buena dote económica. Convertido Tritontín en el candidato de Filaminta, y Clitandro en el de Crisalio, toda la comedia avanza en un *tour de force* entre el poder de la mujer, la «sabia ridícula», la esposa acostumbrada a imponer su voluntad arbitraria a la familia, y el marido condescendiente —condescendiente también hasta el ridículo—, que, en esta ocasión, parece dispuesto a hacer valer su autoridad de padre y de marido. Molière deja que esta tensión, así establecida, dure hasta el último momento de la obra. Y el ardid con que, finalmente, la resuelve, está cuajado de significaciones. Obliga a Tritontín a caer en una trampa, de modo que queda muy espectacularmente visible la catadura moral del personaje. Ante la falsa noticia de que Filaminta y Crisalio se han arruinado, Tritontín renuncia a la mano de Enriqueta. Por si no hubiera habido suficiente hasta ese momento, se evidencia de una manera brutal hasta qué punto Filaminta se movía en un universo ficticio, cuyos valores no correspondían a la realidad. Mas esta situación, momentáneamente creada con el solo objeto de desenmascarar a Tritontín, arroja significados, que eran, en cierto modo, imprevisibles por su variedad. La reacción de Clitandro no nos importa sólo por su fuerte dosis de convencionalismo, sino también por el énfasis que pone el autor al destacar que este joven, *a pesar de la ruina económica* de los futuros suegros, continúa decidido a mantener su compromiso con Enriqueta. Y no es menos significativa la reacción de Enriqueta: quiere deshacer su compromiso, pues considera que la nueva circunstancia económica a la larga va a afectar profundamente la previa felicidad al lado de Clitandro. El dinero aparece así como

un valor muy poderoso, ante el cual —o ante su ausencia— los personajes se ven obligados a adoptar una posición, sea la que sea.

Las mujeres sabias plantea algunas dificultades a la hora de *situarla* en el contexto de su tiempo. Se acepta comúnmente que esta obra encierra una fuerte sátira de algunas personalidades distinguidas de la época. Parece ser que este Trissotin, en las primeras representaciones, se llamaba Tricotín, lo que debía de suponer una alusión al abad Cotin, capellán del rey y enemigo declarado del teatro y de los comediantes; que la figura de Vadius, su colega y amigo, y también mediocre poeta, podía ser un ataque a Ménage, un poeta muy estimado por madames de Lafayette y de Sevigné; y que, en fin, éstas y otras ilustres damas, que brillaban en los salones literarios de la Francia preciosista, en más de un aspecto eran criticadas a través de la figuras de Filaminta, Belisa y Armanda (4).

Todo ello es muy posible, sin duda alguna, pero la verdad es que este empeño en buscar equivalentes a los personajes de *Las mujeres sabias,* todavía no ha permitido otra conclusión que la muy notoria de que la comedia se halla ligada, radicalmente, a un medio social muy particular y concreto. Resultados más provechosos cabe obtener, a nuestro juicio, de un examen en los diversos valores que el autor pone en juego a lo largo de su obra.

Molière tiene cuidado en distinguir lo que es cultura auténtica de lo que es snobismo, y en subrayar que su sátira afecta a éste y no a aquélla. En el brillante *match* que se establece entre Clitandro y Tritontín, el joven «de orden», dice así: «... odio únicamente la ciencia y el talento que perjudican a las personas. Son cosas bellas y buenas en sí; mas prefiero estar entre ignorantes a verme sabio como ciertas gentes» (IV, 3.ª). Sin embargo, al lado de esta distinción —quizá insuficiente, por otra parte—, encontramos que la censura a Filaminta, a Belisa y a Armanda no obedece sólo a su snobismo, sino, básicamente, a no encarnar un cierto modelo femenino: precisamente el que representa Enriqueta, y que la criada Martina exalta en estas palabras, verdaderamente estúpidas, pero suscritas por el autor: «Los sabios sólo sirven para predicar desde el púlpito, y yo no quisiera nunca, como he dicho mil veces, tener por marido a un hombre de ingenio. No se necesita ingenio para el hogar. Los libros cuadran mal con el matrimonio; y yo quiero, si alguna vez me caso, un marido que no tenga más libro que yo, que no sepa una jota, aunque eso moleste a la señora; que no sea, en una palabra, doctor más que para su mujer» (V, 3.ª).

Decidir si Molière tenía o no razón, proponiendo este modelo feme-

---

(4) Cf. Guy Leclerc: *Les grandes aventures du théâtre,* Les Éditeurs Français Réunis, París, 1965, p. 196.

nino, carece de interés, porque esta es una cuestión que se ve hoy con claridad. El verdadero interés radica en saber qué razones podía tener Molière —que no era un antifeminista: recuérdense *La escuela de los maridos* y *La escuela de las mujeres*— para hablar así a sus contemporáneos.

Al buscar una respuesta convincente, se impone por sí sola una necesidad: establecer la adecuada relación entre ese modelo femenino y todos los demás mitos que subyacen en la comedia. No sé si simplifico excesivamente el tema al afirmar que, establecida esa relación, se nos revela de manera inmediata un pensamiento perfectamente articulado, coherente y sin fisuras. Es —¿hace falta decirlo?— el pensamiento de un buen burgués. Burguesa es la concepción pragmática del amor, desprovisto de toda «literatura», concebido como un medio, nunca como un fin, al menos cuando de matrimonio se trata. Burguesa es la sumisión respetuosa a la institución del matrimonio, en tanto que institución social y garantía que perpetúa la propiedad y fortuna económica en los hijos, y el implícito sentimiento de éste como un contrato. Burguesa es esa imagen sacralizada de la mujer recluida en el hogar, madre ejemplar y esposa solícita. Burguesa, genuinamente burguesa, es la estimación del dinero —a diferencia del honor o de la sangre— como el valor o el bien más alto, cuya fuerza mueve montañas y, desde luego, garantiza la felicidad del hombre. Burgués es un cierto anticlericalismo, que no está presente en *Las mujeres sabias* ni en *Las preciosas ridículas,* pero que es muy típico en Molière, no sólo en *Tartufo*. Burguesa es la idea de que la cultura es realmente buena, pero debe administrarla y guardarla una minoría de especialistas. Burgués también, creación enteramente burguesa, es el modelo de una vida tranquila, laboriosa, sosegada, familiar, razonable y sin problemas. En un grado u otro, el pensamiento de Molière asume todos estos rasgos típicos de la burguesía, y se los *devuelve* en el teatro que escribe.

Tampoco ahora creo que revista mayor interés el decidir si Molière tenía o no razón al pensar como un buen burgués, y si esto estaba bien o estaba mal en la segunda mital del siglo XVII. El verdadero interés radica en observar el papel dinámico que este pensamiento de Molière juega en la sociedad de su tiempo. Ese dinamismo obedece, quizá fundamentalmente, al carácter siempre crítico de la obra molieresca. La critica de Molière es de naturaleza muy diferente a la de, por ejemplo, un Shakespeare. Molière es, en todo momento, un costumbrista. Y ninguna prueba mejor de ello que estas acabadas pinturas sociales, que se titulan *Las preciosas ridículas* y *Las mujeres sabias.* En ellas, Molière habla de burgueses y habla como burgués. Mas lo hace de una manera

crítica, revelando a la burguesía su contradicción al imitar el preciosismo de una aristocracia desengañada, en vez de asumir, resueltamente, su mundo de valores propio y característico.

Las siguientes palabras de Hauser pueden ayudarnos a comprender, finalmente, la intensidad y el dinamismo de esta crítica de Molière en el marco de la Francia de Luis XIV. Dice Hauser: «Los salones contribuyeron a la formación de un público artístico también porque reunieron en su círculo a los entendidos y aficionados al arte de los más diversos estratos. Se encontraban los miembros de la nobleza de sangre, que, naturalmente, siempre estaban en mayoría con los de la nobleza de funcionarios y la burguesía —especialmente la alta finanza—, que ya desempeñaba un papel en el mundo del arte y la literatura. La nobleza aportaba también los oficiales del ejército, los gobernadores de las provincias, los diplomáticos, los funcionarios de la corte y los altos dignatarios eclesiásticos; la burguesía, por el contrario, poseía no sólo los altos puestos en los tribunales de justicia y en la administración de la Hacienda, sino que comenzaba a competir con la nobleza en la vida cultural. Los empresarios no tenían en Francia la consideración de que disfrutaban en Italia, Alemania o Inglaterra. Posición social elevada sólo podían adquirirla con una cultura alta y un estilo exquisito de vida. Por eso en ninguna parte fueron tan celosos los hijos de esta clase por abandonar la vida del negocio y convertirse en rentistas dedicados al *bel esprit*» (5).

Madelón y Cathos, en *Las preciosas ridículas;* Filaminta, Belisa y Armanda, en *Las mujeres sabias,* son ejemplos vivos —en el fondo, bastante patético— de cómo muchas gentes burguesas tratan de alcanzar esa «posición social elevada», mediante una aparente «cultura alta» y un no menos aparente «estilo exquisito de vida». Molière, burgués convencido, parece decirles que se equivocan; que sus valores son mucho más sólidos y reales: el dinero, el matrimonio y la vida familiar y razonable; su laboriosidad y su eminente pragmatismo; y que, lejos de imitar el preciosismo exquisito y huero de la nobleza, deben imponer sus valores, vigorosamente, en la vida social.

Esto es así en un cierto sentido, pero no en absoluto, o no de un modo tan claro. Molière es fluctuante, escurridizo, hábil, contradictorio. Es un burgués convencido y critica a la burguesía, pero no a la nobleza, al menos directamente. Es probable que ello le reportara una cierta cobertura: ante *Las preciosas ridículas* o *Las mujeres sabias,* la nobleza podía incluso sentirse halagada, pues lo que el autor critica es el ridículo en que caen unas pobres gentes, demasiado rudas para ser, como pretenden, elevadas y exquisitas. Por lo demás, Molière recurre

(5) HAUSER: *Ob. cit.,* vol. cit., pp. 449-450.

constantemente a determinadas coartadas. Si unas damas nobles de París se sienten heridas ante *Las preciosas ridículas,* inmediatamente el autor se defiende diciendo que su sátira sólo se refería a la gente de provincias. Y claro está que nunca habla de clases sociales: dice criticar la pedantería, la hipocresía, etc. En suma: defectos morales arquetípicos, no costumbres o rasgos de ninguna clase social. Es de suponer que Molière no era tan ingenuo como para creer él mismo en tales coartadas. Gran parte de sus contemporáneos, desde luego, no las creyeron.

Molière no sólo inventa justificaciones. Más de una vez le vemos inclinarse sumiso ante los poderosos. Es un espectáculo humillante que hiere nuestra sensibilidad, que nos subleva. Oigamos a Molière doblegarse ante la corte, en estas palabras terribles, que pone en boca de Clitandro, dirigiéndose éste a Tritontín: «Muchos detestáis a esa pobre corte, y es grande su desgracia viendo que a diario vosotros, los altos ingenios, clamais contra ella, que le buscais pendencia por todas vuestras contrariedades, y que censurando su mal gusto, a ella tan sólo le acusais de vuestros fracasos. Permitidme, señor Tritontín, que os diga, con todo el respeto que vuestro nombre me inspira, que haríais muy bien, vuestros compañeros y vos, en hablar de la corte en un tono más mesurado, ya que, fijándose bien, en el fondo, no es tan necia como os empeñais vosotros que lo sea.»

Y casi a continuación, cuando Ttritontín se refiere al desdén con que la corte trata a los hombres de ciencia, Clitandro le replica con esta perorata: «Observo vuestro pesar y que, por modestia, no os habéis colocado, señor, en la lista; y para no incluiros yo tampoco en este caso, ¿qué hacen por el Estado vuestros hábiles héroes? ¿Qué servicio le prestan sus escritos para acusar a la corte de una horrible injusticia y quejarse en todos sitios de que sobre sus doctos nombres deja ella de verter el favor de sus dones? ¡Su sabiduría es muy necesaria a Francia! ¡Y la corte tiene conocimiento de los libros que ellos escriben! Paréceles a tres bergantes, con sus reducidos cerebros, que, por haber sido impresos y encuadernados en piel, son ya importantes personajes del Estado; que con su pluma deciden el destino de las coronas; que a la menor difusión de sus obras deben ver entrar en sus casas, en montón, las pensiones; que el mundo tiene la vista fija en ellos; que la gloria de su nombre está divulgada por todas partes, y que son, en la ciencia, unos famosos prodigios, por saber lo que otros han dicho antes que ellos, por haber tenido treinta años ojos y oídos, por haber empleado nueve o diez mil vigilias en embadurnarse a conciencia de griego y de latín, cargándose el espíritu con todos los vetustos fárragos que por libros se hallan. Gentes que parecen estar siempre ebrias de su

sapiencia; ricos, por todo mérito, en inoportuna cháchara; inútiles para todo; exentos de sentido común y rebosantes de una ridiculez y de una impertinencia como para desacreditar en todas partes al espíritu y a la ciencia» (IV, 3.ª).

Pero, ¿es posible que estemos oyendo a Molière? ¿No nos parece escuchar, por el contrario, a un vulgar adulador de los poderes constituidos, en detrimento de la vida intelectual de su país? Es que Molière también es un adulador de los poderes constituidos. Quizá no lo fuera por gusto. Quizá lo fuera como contrapeso de su —otras veces— audacia crítica, sólo tolerada por la voluntad personal del monarca, y precisamente porque esa audacia reconocía sus propios límites, y no los sobrepasaba jamás. Molière no escribió una sola frase que pudiera poner en entredicho el prestigio de la monarquía, y su posición respetuosa ante la nobleza es patente. Hizo objeto de su crítica, en cierta medida, a una parte del clero, y, abiertamente, a la clase social que él mismo representaba: la burguesía. Y fue capaz, como acabamos de ver, de adulaciones ciertamente asombrosas.

Molière, conciencia crítica de sus contemporáneos; Molière, adulador, oportunista; Molière, burgués y crítico de burgueses; Molière, muerto sin sacramentos, que le fueron negados; Molière, hombre de «sentido común»; Molière, progresista y reaccionario... Conforme hemos venido avanzando en esta somera exploración, la figura de Molière se nos ha hecho cada vez más escurridiza, más ambivalente y contradictoria. ¿Acaso porque, en el fondo, Molière es *precisamente* así?—RICARDO DOMÉNECH.

Sección Bibliográfica

MARCEL BATAILLON: *Erasmo y España*. Fondo de Cultura Económica. México, 1956, 2.ª ed. Traduc. de Antonio Alatorre. 922 pp. + CXVI y XXXII lám.

Los siglos XV y XVI son los momentos en que el mundo civilizado emprende un nuevo camino. El movimiento renacentista, la Reforma y la Contrarreforma configuran una fisonomía conocida. Sin embargo, hasta la aparición de la obra de Bataillon, cuya segunda edición corregida y aumentada ve ahora la luz, el panorama de todos estos movimientos era muy poco y mal comprendido, cuando no simplemente tergiversado. Parecía como si España no hubiera tenido que ver mucho con Europa en atención al desarrollo espiritual, cosa que resultaba contradictoria al compararla con su evolución político-social, el lugar preponderante de nuestro país en el concierto de las naciones y su vigor bélico. Además de todos estos acontecimientos culturales, en la Península se asiste a otros de singular relieve, la consumación de la unidad nacional, balbuceante y débil en principio, vacilante muchas veces y no conseguida con plenitud hasta mucho tiempo después, pero objetivo desde esos años que está en las mentes políticas más influyentes, determinando la peculiar orientación de algunas ramas de la cultura, tal como sucede con la lingüística, según ha mostrado Werner Banher (1) y los estudios sobre el origen y preeminencia del castellano, contribuyendo a conformar el humanismo en un sentido concreto. Aspecto éste que Bataillon, más preocupado por otros pormenores, quizá ha dejado a un lado.

España no es —y esto disuelve la apuntada contradicción— marginal a la evolución reformadora europea. El final de la Edad Media y la eclosión renacentista han tenido, entre otras, la virtud de problematizar definitivamente el conjunto de valores, intereses, ideales, etc., que constituyen los ejes de la vida espiritual del país. La primera consecuencia será la revisión de la Iglesia —suprema expresión de la vida espiritual en la Península—, en la que para Bataillon es la prerreforma cisneriana. Acostumbrados a ver en el Cardenal un personaje de la corte más ligado a la política que al espíritu, suele pasar inadvertida la que

(1) WERNER BANHER: *La lingüística española del Siglo de Oro.*

para nuestro autor es faceta clave de su figura: «en realidad, Cisneros —escribe—, fundador de la Universidad de Alcalá, inspirador de la Biblia Políglota, pertenece a la historia de la Prerreforma por toda una obra creadora que le coloca en primera fila entre los promotores de aquella *philosophia Christi* que va a entusiasmar a Europa, y cuyos destinos en España quisiéramos seguir. Uno de los varios aspectos de esa obra de Cinseros es su actividad reformadora» (p. 2). Actividad que él quisiera drástica y que pronto encontrará cerrada oposición (p. 3), pero que era necesaria, puesto que «el clero secular, en masa, ha renegado casi de su magisterio espiritual» (p. 4), provocando un desarrollo casi prodigioso de las órdenes monásticas y mendicantes. Cisneros también se dispone a reformar estas órdenes y en su propósito encuentra hostilidad, pero también apoyos, muchas veces desconocidos, inconscientes, pero positivos y reales. No es más que una minoría la que defiende la necesidad de reformar. «Esta minoría simpatizará con Erasmo, y aún llegará algunas veces a hacerse sospechosa de luteranismo. Vanguardia del catolicismo, tendrá con la Reforma protestante afinidades profundas que fácilmente pueden quedar olvidadas si nos limitamos a emplear el rótulo de *Contrarreforma* (p. 10).

La tesis defendida por Bataillon es que Reforma y Contrarreforma no son dos compartimentos estancos sucesivos, ni siquiera en España, baluarte absoluto de la segunda, sino que entre ambas hay profundas conexiones, estando las dos precedidas por un movimiento prerreformista que habría sido impulsado en nuestro país por el propio Cisneros principalmente, y que tuvo después una continuación no luterana en Erasmo y sus simpatizantes. Semejante configuración de nuestra historia, defendida con un apoyo crítico inmejorable, arruina de una vez para todas la concepción de España como baluarte intocado de una ortodoxia que cobra su fuerza por reacción ante la herejía. Esta es, naturalmente, un factor, pero la historia no es lineal, directa, sino que su sentido surge en el entretejido de acontecimientos diversos, muchas veces contradictorios, que dan a la tradición una fisonomía mucho más rica de la habitualmente admitida, quitando al dogmatismo tradicionalista y unilateral la mayor parte de sus razones. Ciertamente, hay sectores de la Iglesia —aquellos que la Inquisición representa y en ella se sienten englobados—, que desde entonces defienden la línea directa, la ortodoxia sin fisuras, pero ello no quiere decir que nos olvidemos de los restantes, que adoptemos el punto de vista inquisitorial. Por otra parte, tampoco la Inquisición es una institución de una pieza, hay diversos inquisidores y sus planteamientos doctrinales ofrecen variaciones notables. Pero, de cualquier manera, todos van a condenar por igual los «excesos».

Entre todos los excesos, el más conocido fue el iluminismo. Bataillon presta la máxima atención al iluminismo y las «beatas». Su existencia es un indicio claro de las ansias de reforma. Ansias de reforma sin caer en la heterodoxia que iban a ser satisfechas en parte merced a Erasmo y sus escritos, en los que aparece una nueva concepción de la religión y la moral, impregnando todas las actividades humanas, entre ellas una tan importante como la de reinar. «Un rey no merece el nombre de cristiano para Erasmo sino cuando su política está dominada por la *philosophia Christi*. La monarquía con que sueña el filósofo, monarquía temperada por la aristocracia y la democracia, supone un contrato tácito entre el príncipe y sus súbditos» (p. 80). Lo cual nos da la clave para entender las relaciones entre el humanista y la corte española, relación más estrecha de lo que puede suponerse con algunos miembros de la corte imperial. Sin embargo, Erasmo, a pesar de las invitaciones, no vendrá a España. Más aun sin venir, su doctrina empieza a extenderse, y con ella su fama, como en toda Europa: «el paladín de un ideal atrevido de libertad religiosa» (p. 87), libertad que va a cubrirse de recelo y sospecha tras la condenación de Lutero. Algunos apresurados la engloban con el luteranismo, pero Erasmo quiere continuar ocupando un lugar intermedio. La reforma, en su opinión, no debe ser ni sólo combatida ni sólo ignorada, ante todo debe ser comprendida, y comprendida como consecuencia del estado de la religión y la Iglesia.

«Lutero se mete en un camino por el cual es imposible seguirlo, si se respeta la unidad católica. Pero el espíritu evangélico no puede ser condenado con Lutero; la conservación de la unidad no puede significar un «hasta aquí» en la renovación religiosa que se ha iniciado en todas partes. Esta reivindicación del *evangelismo a pesar de todo* es la que, cada vez más, habrá de encarnar Erasmo» (p. 111). Ahora bien, en los momentos en que estalla la crisis no suelen respetarse —ni entenderse— las posiciones intermedias, las que quieren conservar lo mejor de ambos bandos. La respuesta católica a la herejía luterana es la condena, y ante las protestas de ortodoxia que Erasmo lleva a cabo, la Iglesia espera contar con su colaboración en el combate que se desarrolla. Ello supone abandonar la posición intermedia y, entonces, el humanista «se marcha de allí para no verse transformado en inquisidor» (p. 113), «bregando necesariamente entre Escila y Caribdis, buscará un camino sin romper con la Iglesia oficial, pero sin perder tampoco el contacto con los elementos moderados del luteranismo, hasta las primeras reacciones del Concilio de Trento» (p. 151). En este bregar, el humanista no está solo, tras él hay un grupo grande, y en España sucede lo mismo que en el resto de Europa (cap. III, VI), y se puede

hablar de él como «el alma de una revolución religiosa española» (p. 160).

El erasmismo, indica Bataillon a lo largo de todo el capítulo IV, cae en terreno abonado. Hay un vigoroso movimiento espiritual—iluminados y órdenes reformadas principalmente—con el que el erasmismo puede llegar a confundirse, y de hecho lo confundió la Inquisición —en cuyos procesos suelen aparecer mezclados iluminismo y erasmismo—, dada la abundancia de interrelaciones entre ambas tendencias (natural, puesto que venían a cubrir, de modo diverso, una misma necesidad real). Este terreno en que fecunda el erasmismo es expresión de la crisis europea, pero lo que allí aparece como distinto y enfrentado, aquí está unido y entremezclado. «Estamos demasiado acostumbrados a considerar Reforma y Contrarreforma como dos escuelas de sombrío pesimismo, dominada la una por la inhumana predestinación, y afanada la otra en mantener carne y espíritu en la obediencia al precio de una ascesis sin misericordia. Se explica, así, que nos cueste cierto trabajo llegar a la comprensión de ese momento en que ambas están aún mezcladas y comulgan en un sentimiento optimista de la gracia» (p. 175). Pero una vez alcanzada esta comprensión, difícilmente caeremos en la tentación de explicarnos la historia como un proceso en el curso del cual surgen aberraciones. Por el contrario, la consideraremos como el entretejido de diversos factores que no deben ser condenados. Lejos de condenarlo, Bataillon explica el iluminismo en su raíz histórica: «El iluminismo, hacia 1525, podrá ser cualquier cosa, menos una aberración espiritual o una doctrina esotérica para uso de unos pocos círculos de iniciados. Es un movimiento complejo y bastante vigoroso, análogo a los movimientos de renovación religiosa que se producen en todas partes, y no sólo en Alemania» (p. 185). La condena es, antes que nada, otro de los hilos que componen esa trama, pero nuestra intención es comprender el pasado más que defender la ortodoxia. Aún más, es precisamente de estos contactos, a veces cruentos, de donde va a salir la ortodoxia, y con ella la nueva etapa histórica que define el barroco.

El erasmismo fructifica inmediatamente en la Península impregnando los círculos de alumbrados. Era el tercer camino que, sin aceptar las tesis luteranas, reconoce obviamente la necesidad de una transformación fundamental de la vida espiritual, transformación que va, precisamente, contra intereses, prestigio y convicciones de los poderosos (2), y los escritos de Erasmo, como afirma Maldonado (3), son recibidos por la masa popular mejor que por nadie.

Bataillon analiza pormenorizadamente el desarrollo de la doctrina

---

(2) Página 209.
(3) Cit. por BATAILLON en la p. 217.

erasmista y del erasmismo que había prendido en España. Es el catalizador de una crisis que tiene amplios alcances: teológicos, morales, sociales, literarios, etc. La presencia de los erasmistas es cada vez más pujante, en ocasiones más allá del propio Erasmo, como sucede con Juan de Valdés (p. 352), de tal modo que llegan a chocar crudamente con la ortodoxia y son duramente combatidos. Bataillon no se olvida del panorama económico-social en que este espíritu se entreteje, mostrando cómo los avatares de esa índole pueden ser determinantes en la concreta evolución del espíritu y la doctrina. El punto crucial será aquel en que algunos erasmistas extremados prescinden de la Iglesia. Alfonso de Valdés es el caso más explícito: «exalta una perfección religiosa enteramente independiente de la estructura de la Iglesia jerárquica. No rechaza esa estructura: la aprovecha. En algunos casos prescinde de ella» (p. 399). Sin embargo, el ideal imperial de una reforma religiosa inspirada en Erasmo que mantienen algunos ministros y secretarios de Carlos V—cuyo momento central es el «saco de Roma»—mantiene todavía la situación. En 1533 no quedará ya nada de ese ideal (p. 530).

«La tormenta tardó varios años en gestarse y en estallar sobre la cabeza de los erasmistas españoles. El comienzo de las persecuciones decisivas coincide, en términos generales, con la partida de la Corte para la coronación de Bolonia, y las persecuciones mismas se escalonan en un período de diez años más o menos» (p. 434). El autor hace un análisis detallado de los procesos principales, son estas páginas esenciales para el conocimiento del iluminismo, que aportan gran cantidad de datos nuevos y una interpretación coherente de los hechos. Los procesos no lo son del erasmismo, sino del iluminismo y luteranismo, mas «lo que constituye el fondo del debate, bajo los nombres de luteranismo o de iluminismo, es la gran reivindicación del culto en espíritu contra la religión ceremonial, reivindicación cuyo heraldo casi oficial, para los españoles de entonces, es Erasmo» (p. 473). La actividad inquisitorial produjo una singular alteración de la atmósfera en que el erasmismo se había desarrollado (p. 487), pero ello no supone—contra la opinión de Menéndez y Pelayo (pp. 494 y ss.)—la extinción de esta doctrina en amplios círculos y su reducción a contados y aislados humanistas. Bataillon examina casos concretos en auxilio de sus aseveraciones: Bartolomé Carranza, Agustín Cazalla, etc., y erasmistas que ocultan el nombre de Erasmo, como Constantino (pp. 522 y ss.), el más interesante de todos. De tal modo que el ideal religioso mantenido por Erasmo va a extenderse en amplios círculos, destacando su influencia sobre la literatura espiritual—Luis de Granada, Fr. Juan de la Cruz, etc.—y la profana (a este respecto es muy interesante la tesis

sostenida por Bataillon respecto al «Lazarillo» y la novela picaresca, negando su adscripción al erasmismo y su prolongación de un anticlericalismo medieval que renacía en el nuevo ambiente).

No son éstas las únicas corrientes espirituales que cobran impulso en nuestro país. Cuando el erasmismo ha sido condenado y perseguido, aparece un racionalismo que si Erasmo podía haber preparado indirectamente, no había adoptado: «... el erasmismo, en conjunto, fue un movimiento fideísta, que oponía a la autoridad de la razón teológica, no la autoridad de la razón simplemente, sino la sumisión a Cristo, cuya ley se resume en pocas palabras, cuya gracia da la libertad interior. Se ve apuntar en el Brocense un racionalismo nuevo, ávido de evidencia, que hace presentir a Descartes, y que Erasmo no hizo más que preparar con su independencia crítica frente a la tradición» (p. 737).

La condena del erasmismo no produce su desaparición, como tampoco desaparece ese racionalismo de nuevo cuño, sino que continúa perviviendo. A este respecto Bataillon sostiene la tesis de un Cervantes influido por el erasmismo (pp. 777 y ss.), en clara oposición al planteamiento de Américo Castro (p. 785), lo que revela tanto la importancia de la estricta doctrina de Erasmo, como su impacto sobre el medio espiritual, mostrando «que el erasmismo, tratado por Menéndez y Pelayo y otros, como una corriente aberrante, heterodoxa, está en estrecho contacto con lo más granado de la Reforma católica, tan engañosamente llamada Contrarreforma» (nota 90, p. 795).

☆

No es necesario elogiar este libro, sólo indicar —como hemos procurado hacerlo a lo largo de nuestro comentario—, que además de suministrarnos inapreciable información sobre el movimiento erasmista y, con él, sobre la configuración espiritual, social y política del país, nos enseña cómo debe mirarse la historia, la necesidad de adoptar una actitud comprensiva y no excluyente ante los movimientos espirituales, pues de lo contrario, inquisitorialmente, empobreceremos nuestro patrimonio.—VALERIANO BOZAL.

CARMEN CONDE: *Un pueblo que lucha y canta*. Editora Nacional. Madrid, 1967.

Mucho admiramos a Carmen Conde. Y no sólo por sus reconocidos valores poéticos y literarios, sino también por su enorme capacidad de trabajo que la sitúa entre las más pródigas de nuestras escri-

toras. Son ya muchos los títulos que tiene en su haber. Poemas, novelas, prosas poéticas, libros de erudición, antologías... Predominan, claro está, los libros de poesía, ya que Carmen Conde es, por encima de todo, poeta. Esto podemos comprobarlo a lo largo y ancho de toda su obra. Ya sea poesía o prosa, el poeta está siempre presente. De entre sus libros de poemas recordamos siempre *Mujer sin Edén,* acervo de nobles rebeldías, manantial lírico donde hemos bebido anhelosamente todas las poetisas de España. O casi todas. Negarlo sería negar lo evidente. Callarlo supondría una ingratitud hacia la mujer que con su voz apasionada y vigorosa ha sabido redimir a la poesía femenina española del lastre de gazmoñería e intrascendencia que venía padeciendo. Si dejamos a un lado —por tantas y tan puras causas— a Santa Teresa, piedra secular de nuestra literatura femenina; si prescindimos de Rosalía de Castro, la dulce mujer norteña que nos legó su escalofriante sensibilidad, su arraigado lirismo, tendremos que acudir al nombre de Carmen Conde para considerar —de un modo serio y consecuente— la lírica femenina española de todos los tiempos.

Carmen Conde ha sabido, con su palabra ardiente y ardida, impregnada por las más puras sustancias poéticas, fustigada por los más acuciantes problemas humanos, entregarnos un mundo rico y pleno, misterioso y dramático. Un mundo capaz de contener y asumir todas aquellas actitudes que parecían vedadas para la poesía femenina, tan hecha hasta entonces de circunstancias, de anécdotas, de intimismo. Carmen Conde, con su generosidad ilimitada, se pone a cantar interminablemente todas las cosas que la hieren, que la conmueven. Y lo hace con un acento poderoso y persuasivo, gritando unas veces, hondamente desgarrado otras, siempre sincero y noble.

Pero esta vez no es su poesía lo que nos toca comentar. El libro que ahora nos ofrece, publicado por la Editora Nacional, entra de lleno en el terreno de la investigación literaria e histórica. Porque *Un pueblo que lucha y canta* es un relato y un estudio de todos aquellos materiales que sirvieron de base a la literatura castellana, aquella que surge de la epopeya para ser su testimonio más significativo y leal.

Es curioso observar cómo los pueblos en los momentos más difíciles y dramáticos de su historia rompen a cantar. Es como si necesitasen dejar constancia de sus rebeldías, de sus sufrimientos, de sus lentas y dolorosas conquistas. Y es precisamente a través de esos cantos como se aprende a comprenderlos y a amarlos. Porque ellos son la voz más fiel y entrañable de la historia. España nos llega más hondo por sus cantares de gesta, ingenuos, monótonos, bellísimos, que por los estudios históricos de los eruditos. Estudios siempre demasiado subje-

tivos para que conozcamos los hechos con toda su verdad intrínseca e inalterable.

Un pueblo que lucha y canta se inicia con los cantares de gesta, testimonios vivos, voces inmarchitables que nos hablan de pasiones turbulentas, de crueldades, de rebeldías; nobles unas veces; otras, puestas al servicio de los más acendrados egoísmos... Y a través de sus versos nos llega la expresión más pura del espíritu castellano, del espíritu de una Castilla dividida, víctima de intereses políticos y territoriales. Es precisamente en esta incipiente literatura, surgida al calor de las luchas fratricidas, donde encontramos los primeros cimientos de la unidad española. Carmen Conde nos sale al encuentro con estas palabras:

«Cuando los españoles se pusieron a pensar en contar sus cosas, la mayoría estaba guerreando para llevar a cabo la unidad de la patria. España era un pueblo más activo que pensador, y sigue siéndolo... Nuestros hechos transcendentales son tan hijos del impulso físico como del espiritual. Por eso tenemos parte muy grande en el progreso del mundo. Donde fueron las espadas de nuestros conquistadores iba la cruz y la seguía la ley, que estaba hecha con razón y con sentimiento humano. Todo ello se refleja maravillosamente en nuestra literatura.»

Carmen Conde nos cuenta sencillamente los cantares, como en páginas sucesivas contará romances y canciones, teatro y narraciones. Los cuenta y los hace comprensibles a todas las mentalidades —el libro va dirigido evidentemente a los jóvenes y a los no iniciados en el vasto campo de nuestra literatura medieval—. Cada una de las gestas contadas por los poetas y cantadas por los juglares, que las repitieron de pueblo en pueblo y de sangre en sangre, van siendo desmontadas por la escritora, que, casi amorosamente, va relatando hecho a hecho, presentando personaje a personaje, justificando muchas veces a esas remotas criaturas casi míticas, que son los héroes de la Epopeya. Pero no se detiene aquí el empeño de Carmen Conde, sino que observa, analiza y comenta, unas veces con ternura, con orgullo otras, muchas con gracia. Todas con agudeza y sensibilidad.

Poco a poco, historia y poesía, vamos recorriendo a través de las páginas de *Un pueblo que lucha y canta,* los primeros siglos de nuestras letras. Desde el *Cantar del cerco de Zamora,* hasta *Amadís de Gaula,* viajamos larga y deleitosamente por los fértiles campos de la literatura medieval española hasta entroncar con el Renacimiento. *El cantar del Mio Cid,* tan bellamente contado; el *Cantar de los infantes de Lara,* el *Cantar de Roncesvalles,* el *Cantar de Bernardo del Carpio...*

Magníficamente descrito está el largo poema clásico-medieval de Alexandre, del que Carmen Conde nos dice:

«Entre la amazacotada narración de sus aventuras, lo único que refresca nuestra fatiga de lectores es que, de cuando en cuando, aparece el paisaje: como pequeños y maravillosos oasis en un inacabable viaje a través de las estepas de versos monorrimos, las descripciones del paisaje, del clima o el retrato de una mujer, o la pintura de una tienda fabulosamente bella alivian nuestra sed de caminantes.

«No se vaya a creer por esto que el poema de Alexandre no es interesante; lo es en alto grado, por multitud de detalles, siendo uno de los más importantes el arqueológico, pongamos por ejemplo. El autor del poema fue Juan Lorenzo Segura, de Astorga; y debió escribirlo hacia la mitad del siglo XIII. En la actualidad se conserva este poema en dos códices: uno, procedente de la casa ducal de Osuna, se halla en la Biblioteca Nacional; el otro es de París.»

Historia del dueño de un castillo y un azor es la descripción del bellísimo poema heroico de Fernán González, el conde rebelde y justo que se enfrenta valerosamente con el rey de León, que es víctima de emboscadas y de traiciones; que consigue, finalmente, la independencia de Castilla. En esta hermosa leyenda, junto al *Cantar del Mio Cid* y el *Poema de Alexandre,* es donde la sensibilidad de Carmen Conde más se adelgaza a nuestros ojos. Ha puesto sin duda mucho amor en estas narraciones y —enamorada de Castilla hasta donde perece el análisis objetivo— mucha generosidad al hablarnos de sus héroes más representativos y de sus hazañas, muchas de ellas incomprensibles para nuestra mentalidad de hombres de hoy.

En el capítulo III del libro surgen tres nuevos aspectos de nuestra primitiva literatura: la influencia de los poetas arábigo-andaluces en nuestra lírica; *Las cantigas* y la *Poesía catalana.* Carmen Conde dice al iniciarse este capítulo:

«Acercaos, como yo, reverentemente al tema de nuestro presente capítulo. El hombre ha contado sus proezas, ha cantado sus hazañas guerreras, sus querellas y venganzas familiares... Ahora va a hacer algo más profundo, que Gonzalo de Berceo comenzó con inefable sencillez y singular acierto: ahora el poeta va a hablar de otro mundo en el cual no son las batallas ni las seculares rencillas el argumento...»

De la mano de la escritora vamos atravesando la densa floresta de las letras y de la historia. Muchas veces llegamos al umbral donde la historia termina y la leyenda empieza, pero son ambas tan bellas y están tan fundidas entre sí que no nos detenemos a considerar el grado de su autenticidad. Que ciertos hechos hayan ocurrido o no,

que ciertos personajes hayan existido o sean simplemente criaturas de la imaginación, no es lo que más importa. Lo realmente asombroso es que hayan sido concebidos y puestos en pie.

En *Un pueblo que lucha y canta* se ha recogido lo más bello y significativo de una literatura que nos explica la historia o, sencillamente, que nos hace llegar el espíritu de nuestro pueblo —ese espíritu que perdura más acá de los siglos—; toda la carga de pasiones y de vida de aquellos hombres que vivieron antes que nosotros y de los cuales somos consecuencia.

Página a página nos salen al encuentro reyes y poetas, guerreros y trovadores; mujeres de grandes amores fieles, como doña Jimena; de amores trágicos, como los de sus hijas doña Elvira y doña Sol, dulces criaturas lejanísimas que pueblan la historia. Qué conmovidas nos llegan todavía las palabras con que Alfonso el Sabio describía aquella España tan remota, habitada por seres fantásticos, tanto en su dimensión humana como legendaria.

De poema en poema, de siglo en siglo, viajamos por los más bellos caminos de nuestra primitiva literatura, recordando unas cosas, aprendiendo otras, empezando a comprender muchas de ellas que, por su lejanía hemos dejado a un lado tantas veces, olvidando —¡eso es tan frecuentemente olvidado!— que nada se sostendría ni tendría sentido de por sí si no se produjese en función de otras circunstancias o de otros tiempos.

Dos poemas épicos todavía en el siglo XIV: el *Cantar de Rodrigo* y el *Poema de Alfonso Onceno.* Y un gran poeta: el *mester de clerecía* Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. De él y de su *Libro del buen amor,* nos dice Carmen Conde:

«¿Cuál es la intención del Arcipreste al escribir su hermoso libro? ¡Cuántas discusiones en torno a este tema! Hay quien cree en la moralidad de Juan Ruiz, presentándole entonces como un clérigo ejemplar y digno y severo por su tendencia, fundándose en las frecuentes protestas del poeta (las cuales no dejan de ser sospechosas por su insistencia...) ya en la introducción en prosa, ya en varios de los pasajes del poema. En la introducción dice así: 'Escogiendo, et amando con buena voluntad salvación et gloria del paraíso para su ánima, hizo esta chica criatura en memoria de bien; et compuso este nuevo libro en que son escritas algunas maneras et maestrías e sotilezas engañosas del amor del mundo, que usan algunos para pecar.'

«Pero ¡ay! —sigue diciendo Carmen Conde—, que a continuación dice *desenmascarándose:* 'Empero porque es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que no les aconsejo) quisieren usar del loco amor, aquí

hallarán algunas maneras para ello... En la carrera que anduviese puede cada uno biendecir: *Intellectum tibi dabo.*'»

Y aquí pregunta Carmen Conde:

«¿Queda, con este chiste, transparente ya la cuestión? ¿Se burla el Arcipreste de sus lectores cuando aseguraba que escribía para que 'puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor'? Para algunos historiadores no quedan dudas cuando se fijan en la complacencia con que Juan Ruiz refiere muchas de sus propias aventuras y otros episodios como el de *Doña Endrina* y el de *Don Pitas Payas,* el gran papel que desempeña *Trotaconventos,* etc.»

Posteriormente nos relata romances arábigo-andaluces, deliciosos romances que nos traen el espíritu y el recuerdo de otras razas, aquellas que tanta influencia ejercieron en la nuestra. Su lectura es siempre grata y nos deja una impresión de frescura que el tiempo no ha podido marchitar.

Qué bellos los romances de los cuatro condes: Arnaldos, Sol, Olinos y Alarcos, relatados con conmovida ingenuidad. Más adelante, ya en el siglo XV, *Las crónicas,* más historia que literatura. De ellas comenta Carmen Conde:

«Los hechos de los hombres van siendo recogidos con mayor o menor imparcialidad, por aquellos otros cuya misión es la de retener el tiempo presente para ofrecérselo a sus sucesores en forma de tiempo pasado. Y a esto se llama Historia. Historia o crónica general de una época; e histórica, o crónica particular, de un personaje.»

Prolijo y materialmente imposible sería hablar de todos y de cada uno de los aspectos que de nuestra literatura se incluyen en las páginas de *Un pueblo que lucha y canta.* Se condensan en este libro cuatro siglos de las letras españolas .En él se agrupan, como en un haz de apretadas espigas, los valores más profundos y sustanciales de una buena parte de nuestra historia. Nos abre muchos de los caminos por donde el espíritu puede llegar hasta los preciados frutos del saber. Desde los *Cantares de Gesta* a las novelas de caballería, que tanto turbaron a nuestro Don Quijote, encontramos en *Un pueblo que lucha y canta* todas las manifestaciones de nuestras primitivas letras, indestructibles cimientos de nuestra literatura actual.

Digamos, finalmente, que *Un pueblo que lucha y canta* es un libro de erudición, escrito con un lenguaje sencillo y elegante, sin falsas retóricas, sin deliberados preciosismos, que no harían sino entorpecer en el camino del interés que ha de despertar en los lectores. Un libro que debería llegar a las manos de todos para cumplir su propósito de ser guía espiritual y cultural, especialmente para aquellos a quienes va dirigido.

Sería digno de elogio el procurar hacerlo asequible con una edición más modesta y, por tanto, más al alcance de todos.

Carmen Conde ha realizado una gran labor al poner en manos de los jóvenes estos puntos de partida para salir en busca de nuestra literatura medieval, la literatura de nuestro pueblo, que es, a fin de cuentas, quien ha sabido crear esta inagotable fuente capaz de ofrecernos todavía las más puras y frescas aguas.—ANGELINA GATELL.

RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA: *Política y sociedad en el primer Unamuno: 1894-1904.* Edit. Ciencia Nueva, Madrid, 1966; 207 pp.

El primer Unamuno, al que alude el título, es el socialista, el colaborador de *La lucha de clases* bilbaína, miembro del Partido y propagandista personalísimo de los principios antiburgueses. Pérez de la Dehesa hace un buen estudio de la estructura política de la Restauración y de la posición de Unamuno ante ella, especialmente en los diez años finales del siglo, años en que la estructura jurídica nacional, fundada por Cánovas, empieza a experimentar la concurrencia de fuerzas más vigorosas y, sobre todo, reales.

Una de estas fuerzas era el Partido Socialista, fundado por Pablo Iglesias en 1879, y cuyo órgano oficial *El Socialista,* semanario, apareció en 1886. Este es también el año de la fundación de la Agrupación Socialista de Bilbao, en la que ingresaría Unamuno en 1894. Después de describir con palabra precisa la personalidad de Iglesias, la evolución del Partido y de su importante sección bilbaína, se plantea Pérez de la Dehesa el problema del socialismo de Unamuno. No parece fácil establecer la fecha exacta en que se inicia el pensamiento socialista unamuniano; por supuesto antes del 11 de octubre de 1894, fecha de la carta dirigida a Valentín Hernández, director de *La lucha de clases,* en la que se proclamaba marxista (esta carta, íntegra, fue publicada por Carlos Blanco Aguinaga en *Revista de Occidente,* número de agosto de 1966, pp. 167-169). Unamuno, que había comenzado como separatista vasco, se había ido poco a poco acercando al socialismo, en el que llegó a ver la única solución posible a los problemas del mundo. Parece ser que ya en 1892 hacía campaña socialista, o por lo menos así la llama Unamuno (carta a Múgica del 20-III-1892), y que por el tono de los artículos que Unamuno escribía por entonces en la prensa bilbaína, los redactores de *La lucha de clases* adivinaron que tenían un compañero en aquel joven catedrático.

Pero aun aceptando —por ser evidente— la adscripción de Unamuno al socialismo marxista, cabe preguntarse por el grado de ortodoxia de esta misma adscripción. Se impone, pues, el estudio de los artículos doctrinales de este período. Pero como la mayoría de los artículos de Unamuno en *La lucha de clases* fueron publicados sin firma, es necesaria una previa identificación, basada en datos sólidos. Pérez de la Dehesa atribuye a Unamuno 158 artículos «perfectamente conscientes de que este número representa, probablemente, poco más de la mitad de las colaboraciones de Unamuno» (p. 55).

Sin embargo, en algunas reseñas de *Política y sociedad en el primer Unamuno,* aparecidas hasta la fecha, se discute ese número. Fernández de la Mora citaba al efecto en *A B C* una carta de Unamuno a Pedro de Múgica de 22 de diciembre de 1895 (ya citada también por Blanco Aguinaga, con otro propósito, en *loc. cit.).* En ella se lee: «Yo no he escrito en *La lucha de clases* nada desde abril hasta principios de octubre.» Con ello no serían de Unamuno siete de los artículos que le atribuye Pérez de la Dehesa. Pero el efecto psicológico buscado por Fernández de la Mora —el de negar rigor a Pérez de la Dehesa, e indirectamente a la etapa socialista de Unamuno— se hubiese desvirtuado si en lugar de citar un párrafo aislado de su contexto hubiese insertado también lo que Unamuno escribe a continuación: «En cambio, desde principios de octubre, en estos seis o siete últimos números son míos todos los fondos, hago yo solo cerca de la mitad del periódico y a veces más» *(Cartas inéditas de Miguel de Unamuno.* Recopilación y prólogo de Sergio Fernández Larraín. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1965-66, p. 237). Podrá haber duda en la atribución de siete artículos, pero en líneas generales estas cartas a Múgica confirman las posiciones de Pérez de la Dehesa. La publicación de esta correspondencia le permitirá, en una segunda edición de su libro, ampliar el número de las colaboraciones seguras de Unamuno.

Tres etapas observa Pérez de la Dehesa en el socialismo unamuniano, según la índole de las colaboraciones de *La lucha de clases.* En el primer período, de 1894 a 31 de octubre de 1896, prevalece la ortodoxia marxista, aunque no falte algún texto que parece anunciar la etapa siguiente. En ésta, iniciada con el artículo «Signo de vida», de 31 de octubre de 1896, el marxismo de Unamuno es francamente desviacionista, es un marxismo humanitario, religioso y —en su intención— antidogmático. El tercer período se inicia con el artículo «¡Fuera credos!», de 10 de abril de 1897, y coincide con el estallido de la crisis religiosa y, por tanto, con el fin de la época socialista de Unamuno; aunque siguió colaborando en la prensa proletaria, y en sus escritos posteriores puede apreciarse la perduración de elementos marxistas.

Tiene razón Pérez de la Dehesa cuando observa que no hay contradicción entre socialismo y religiosidad en Unamuno. Lo que Zubizarreta llamó «humanismo ateo», que no es otra cosa que el socialismo, fue auténticamente una preparación a la especial religiosidad de don Miguel. Si esto es así, si el amor por los humildes y los desheredados y el asco por la sociedad burguesa se transmutó en amor divino (amor *para* que Dios exista) y en ansias de inmortalidad personal, en espíritu agónico, en solidaridad —él delante— con todos los humanos; si la religiosidad de Unamuno puede ser entendida como un socialismo a lo divino en el que el yo personal se ha hipertrofiado, ¿qué valor dar a la primera etapa, rigurosamente marxista, de Unamuno?

A juzgar por los textos publicados y por las referencias que tenemos de los que permanecen inaccesibles —Pérez de la Dehesa hace un utilísimo resumen de todos los artículos—, Unamuno fue conscientemente marxista; él mismo se creyó y los demás le creyeron marxista. Pero acaso durante esos dos años de ortodoxia había ya en Unamuno semillas de su apartamiento posterior: intelectualismo, contradicciones íntimas, vanidoso afán de sobresalir, de figurar y de que los demás jaleen su propio nombre; y también un afán, más noble, de ejercer un magisterio intelectual sobre el pueblo español.

Pérez de la Dehesa estudia también las colaboraciones de Unamuno en revistas socialistas alemanas y en publicaciones anarquistas. En *Der Sozialistische Akademiker* y en *Sozialistische Monatshefte* publicó Unamuno varios ensayos sobre problemas españoles de carácter general y sobre problemas del socialismo español. No fue don Miguel el único colaborador español de estas revistas. Convendría hacer un estudio de todas las colaboraciones españolas para ver qué clase de influencias mutuas y de relaciones intelectuales mantenían entre sí sus autores. En cuanto a la colaboración en revistas anarquistas, era también fenómeno del momento, común a muchos escritores, que alternaban sus envíos a publicaciones socialistas y anarquistas. Cuando Unamuno se apartó del socialismo no fue para hacerse anarquista, aunque siempre mostró cierta debilidad sentimental por un movimiento al que consideraba profundamente religioso y muy español.

Pérez de la Dehesa dedica un capítulo a estudiar las influencias que nutrieron el pensamiento político y social de Unamuno hasta 1900: Hegel, Spencer, Achille Loria, Henry George, Francesco Nitti, Kells Ingram, Giner de los Ríos y los krausistas en general, y dentro de ellos, con muy especial significación, Joaquín Costa. Quizá convendría haber dedicado un parágrafo a Dorado Montero, compañero de Unamuno en la Universidad de Salamanca y también de tendencias socialistas. Cuando Pablo Iglesias, a finales de 1894, sugirió a Unamuno que organizase

un grupo socialista en Salamanca, le indicó que los únicos suscriptores de *El Socialista* en la ciudad eran él y Dorado Montero (p. 65).

Estudia a continuación Pérez de la Dehesa las ideas políticas y sociales de Unamuno hasta 1900: fracaso del liberalismo español, necesidad de un mejor conocimiento de España —en el sentido costista—, entronque del regionalismo con su concepción hegeliano-marxista de la historia universal, interés por los problemas económicos, por los de campo en primer lugar; por el colectivismo agrario como programa a desarrollar, y por las organizaciones obreras; participación en las campañas contra las guerras coloniales; simpatía por el carlismo popular, «socialista», no por el teocrático; visión crítica del regeneracionismo, pero desprecio por los enemigos «feudales» del mismo movimiento, con el que en cierta manera colaboró.

En 1900-1901 se opera un cambio en sus ideas, derivado de la crisis de 1897, que le lleva a dudar del pueblo español y a pensar para sí mismo una función rectora a la vez que pedagógica, al centralismo y al socialismo de matiz nacionalista. Concibe la libertad como ley interiorizada, de raigambre krausista, lo que le lleva a unirla al concepto de cultura, al mismo tiempo que se incluye entre los europeos de España, cuya misión es imponerse a las kábilas (p. 140). Iniciaba así, no obstante sus buenas intenciones, una peligrosa dicotomía, que no haría más que agravarse cuando otros intelectuales se apoderasen de ella.

Después de 1899 vuelve Unamuno a colaborar en la prensa socialista y anarquista. Pérez de la Dehesa estudia la influencia que sobre él ejercieron en los años finales del siglo Carlyle, Ruskin y William Morris. Acaso en contacto con el fecundo utopismo de éste se desarrolló lo mejor del Unamuno posterior, la capacidad de ensoñación.

Rafael Pérez de la Dehesa termina su libro con un lúcido análisis de *Paz en la guerra* (1897), la gran novela que representa el sedimento estético de las intensas preocupaciones de estos años: novela de la que diría en 1923, en el prólogo a la segunda edición: «Aquí, en este libro —que es el que fui—, encerré más de doce años de trabajo; aquí recogí la flor y el fruto de mi experiencia de niñez y de mocedad; aquí está el eco, y acaso el perfume, de los más hondos recuerdos de mi vida y de la vida del pueblo en que nací y me crié; aquí está la revelación que me fue la historia y con ella el arte» *(Op. cit.* II, 15).

Y con estas palabras unamunianas quiero terminar mi comentario al libro de Pérez de la Dehesa. Libro que no sólo nos da un Unamuno nuevo, al revelarnos y acercarnos a sus orígenes, sino que nos ayuda a comprender la atormentada y esperanzada España finisecular.—ALBERTO GIL NOVALES.

PAULINO GARAGORRI: «Ejercicios intelectuales.» *Revista de Occidente.* Madrid, 1967.

El título anuncia una serie de trabajos y artículos, cuya misión no es *resolver,* sino *estimular* razonando y esclareciendo. Este libro está movido por el «ánimo razonador» y la «preocupación esclarecedora».

Elegiré, para comentar, un trabajo que me parece reflejar bien lo que acabo de afirmar: «La ciencia y sus raíces», en el que se da cuenta de los inconvenientes del especialismo y de las ideas generales en la investigación científica y de algunos intentos de solución —lo que el autor llama «ideas enteras».

El padre de la bomba H, Edward Teller, ha descrito magníficamente las dificultades del especialismo, por un lado, y de las ideas generales, por otro: «Es indudable que el estudioso, al especializarse, consigue saber mucho y con minucioso detalle sobre el acotado campo que analiza, pero al progresar en esa dirección, al ir sabiendo cada vez más de un sector cada vez menor, consigue llegar a saberlo todo, pero de... nada, logra ser un sabio en naderías. En dirección opuesta avanza el cultivador de ideas generales; éste asimila nociones cada vez más amplias, aunque forzosamente con un contenido cada vez más tenue; y, llevada también esta actitud a su extremo, el término es igualmente ridículo, porque remata en conceptos tan generales que constituyen un saber vacío, aunque acerca de todo.»

Hay que reconocer la necesidad de la especialización. En nuestra sociedad es ineludible y forzosa la *división del trabajo:* la carrera actual de la ciencia rebasa las capacidades aisladas de los individuos; requiere los equipos y la división. «El hombre contemporáneo —escribe Garagorri— ha de resignarse, pues, a ser parte de un todo para él inabarcable. El caso de un Aristóteles o un Descartes, compendio y avanzada del saber en su tiempo, es ya y desde hace mucho enteramente imposible.»

Pero el especialismo, dejado a sí mismo, empobrece a la inteligencia y hasta hace retroceder a la cultura. Las razones son varias. En primer lugar, prescinde del «campo inteligible», necesario para que los datos particulares adquieran sentido y sean comprensibles; ese concepto fue elaborado por Ortega en el prólogo a *Un estudio de la historia,* de Toynbee. El «campo inteligible» es un *entorno envolvente.* «El especialismo, retraído a una visión miope, demasiado próxima a los hechos particulares desatiende a ese requisito del conocimiento y cultiva las ventajas que en la práctica inmediata procura la limitación del horizonte.»

Una prueba *ab absúrdum* de las dificultades de la especialización viene dada por el film de «Charlot» *Tiempos modernos.*

Se suele utilizar, para defender al especialismo, el argumento de la primacía de lo concreto, sin advertir que los datos concretos, al estar aislados, desligados del «campo inteligible», resultan abstracciones, simplificadoras abstracciones.

Otra dificultad del especialismo proviene de la dispersión y proliferación del lenguaje científico, que corrompe el vocabulario normal de la lengua en que se escribe. Compuesto de abreviaturas convencionales que no necesitan de la precisión por estar basadas en supuestos que sólo conocen los que las utilizan: es un lenguaje aparte del cotidiano y del de los escritores. «Lo propio del lenguaje técnico es atribuir a sus expresiones un alcance convencional, lleno de implícitos supuestos y, en definitiva, el ser sólo alusivo y no plenamente comunicativo.»

¿Traen más ventajas las generalidades y las síntesis? También éstas son necesarias en la cultura. Parte del influjo de Darwin y Marx se debe a que supieron dotar a sus teorías de fuerza generalizadora y de unidad. «Las ideas más generales para efectivamente «generalizarse» en la conciencia de las mentes necesitan encogerse bajo la especie de alguna síntesis que, a la vez, las condense y exprese.»

La importancia de la síntesis se advierte aún más en Teilhard de Chardin, que dijo de sí mismo: «Desde niño la aspiración a poseer algo absoluto fue el eje de mi vida interior...; algo de lo que todo lo demás no sea sino instrumento o adorno.»

Pero las ideas generales pecan de vacías y las síntesis de simples. También aquí se termina en la abstracción. Todo queda despojado de contenido humano y se regula «conforme a unos principios abstractos y puramente racionalistas».

Ante panorama tan negativo, ¿no habrá en el pensamiento actual algún otro método que compense tales inconvenientes? Sí, hay varios intentos. En todos ellos se da primacía a la *integración* en el acto de entender. «El hombre y lo humano van a constituir el elemento primordial en las nuevas hipótesis de conocimiento.»

Roger Caillois ha propuesto las *ciencias diagonales,* que tendrían por misión «relacionar los distintos descubrimientos, hallar sus correspondencias o posibles coincidencias; en suma, compensar el aislamiento del especialismo mediante una ciencia dedicada a la conexión de las especialidades cuya progresiva centrifugación las ha ido incomunicando entre sí y con el centro de donde partieron, que no es otro sino los afanes directamente humanos»

C. A. Doxiadis ha propuesto la *ekística*, «ciencia conjunta y deliberadamente inespecializada; [que] aspira a poner a contribución múltiples saberes diversos para así lograr enfrentarse con los concretos problemas humanos, y, a partir de ellos, en la búsqueda de nuevas soluciones». Doxiadis ha aplicado estos principios a la arquitectura en su obra *Arquitectura en transición.*

El más significativo de los intentos es el que se contiene en las llamadas *ciencias humanas,* que los alemanes llaman *ciencias del espíritu* y que Ortega, con más acierto, llama *Humanidades.* «Esta nueva denominación revela la conciencia de que el elemento que puede y debe aglutinar la diversificación de las ciencias y que nos descubre su interna unidad es, precisamente, la consideración del hombre mismo como originario autor de todas ellas.»

A estos intentos de comprender de una manera nueva el acto de conocer, los denomina Garagorri con el término de «ideas enteras», en las que no se pierde nada del objeto conocido y no se prescinde del entronque con la vida humana que las elabora. Porque «para el hombre, aunque se enmascare bajo otras apariencias, el problema es siempre y radicalmente el hombre mismo. Las ciencias pueden alejarse y parecer ascender hacia regiones remotas, como la cometa a la que vamos dando hilo, pero si éste se corta de la mano del hombre, si la filiación humana de lo investigado se olvida, la cometa se convierte en un cuerpo que se mueve sin rumbo».—ROMANO GARCÍA.

LUIS JIMÉNEZ MARTOS: *Antología de poesía española 1964-1965*. Editorial Aguilar. Madrid, 1966; y *Antología de la poesía española 1965-1966*. Idem. Madrid, 1967.

En la primera de las antologías (1964-1965) estudia Jiménez Martos, a manera de prólogo, la década poética de la que estos libros son un justo testimonio. Desde su primera aparición *(Antología de poesía española 1954-1955)* hasta el volumen comentado, es posible seguir las ramificaciones del que él llama *proceso de humanización poética;* ramificaciones que, aun en desarrollo, distingue o denomina así: preocupación del hombre por su destino ultraterreno; preocupación por el *aquí* y *ahora* de la sociedad en que vive; preocupación por el conocimiento de sí mismo.

Ese sentido o trayectoria de las fuerzas poéticas en curso, de ritmo vivo y radical, al principio; más atemperado luego, con un pausible

decaimiento de las teorías cívicas y didácticas, un tanto hemeométricas en relación con la extensión teórica de las poéticas del neoclasicismo; esa corriente, en suma, de la poesía de la posguerra y de nuestros días la desmenuza el antologista en sus aspectos fenoménicos:

a) La intensísima dramatización del verso. Los poetas apuntan a las realidades radicales del hombre.

b) Esa dramatización, de origen y resultados románticos, pese a las tentativas neoclásicas, viene dada, principalmente, a través de ideas con temperatura.

c) El deseo de narrar y de reflexionar, hacia dentro o hacia fuera, obra en la transformación del lenguaje, sobre todo por medio del verso libre y el verso blanco. El prosaísmo, efecto inmediato de esta técnica, lo juzga lamentable, en cuanto que ha servido y sirve a empañar la capacidad de auténtica creación en algunos poetas.

Desde estos supuestos, nos adentramos en la antología. Y desde estos mismos supuestos, el antologista nos advierte varias agrupaciones o matices. Así, una línea de religiosidad agrupa a numerosos poetas, entre los que se incluye al Juan Ramón Jiménez de *Dios deseado y deseante*. Una idea de la patria pormenoriza los aspectos del paisaje español, subjetivamente sentido y expresado por distintos poetas. El tema de lo social, huyendo de lo localista y de tópico, se universaliza. Se observa como un renacimiento de la poesía amorosa.

Mas por encima de los aspectos señalados, nos dice Jiménez Martos que un numeroso grupo de poetas reúne la común característica de la interiorización. Este conocimiento e indagación de sí mismo, esta expresión de intimidad, aparece frecuentemente apoyada en paisajes concretos.

No faltan en esta antología los poetas de tono mágico, ni los de tipo filosófico. Alguna voz surrealista aparece aisladamente.

Las formas dialectales de nuestra poesía son debidamente reflejadas. Los poetas catalanes y gallegos tienen amplio cobijo en estas páginas. Finalmente, dedica Jiménez Martos su último apartado a la poesía hispanoamericana. Como aclara el antologista, «ellos crean un clima integrador y traen a estas páginas lo que nunca debemos olvidar, y es el modo en que los poetas de América dicen». Están presentes, en esta recopilación, Argentina, Venezuela, Cuba, Perú, México, Nicaragua y Chile. Su lenguaje poético sirve, en general, de contraste con el de los poetas españoles. Cree Jiménez Martos que las mutuas influencias en esta hora han sido mínimas, aun cuando César Vallejo aletea magistralmente por encima de unos y de otros. Los poetas incluidos en este capítulo hispanoamericano son: R. Alonso, I. B. Anzoátegui, Jean Aristeguieta, G. Baquero, A. Canzani, M. R. Barnatán, A. Cilló-

niz, J. A. Contreras, A. Corcuera, P. A. Cuadra, T. Nava, S. Novo, O. Paz, H. Peña, M. Rafide, O. Rossardi, A. de Undurraga y L. Velázquez.

En la segunda de las antologías (1965-1966), el antologista, sirviendo a la noble idea de *poesía como lugar de convivencia,* procura sustraerse a los peligros de la intención de grupo, o de las tendencias unilaterales, tan frecuentes en las antologías que pululan sobre nuestro tiempo.

Conviene destacar, por lo elogiable, el espíritu de objetividad que preside, que siempre ha presidido estas antologías de Jiménez Martos. Ultimamente, ciertos poetas mediocres o descontentos han emprendido por su cuenta y riesgo la guerra de las antologías. En esta guerra, particular y jocosa, la virulencia de las omisiones y la sangre de tanta tinta inútil sucedió a la diatriba más franca, más abierta, de los clásicos *vejámenes literarios.* Entre el anecdotismo de tanto poeta antologista, la actividad poética va en aumento, en el sentido de las ediciones.

Descubre Jiménez Martos, en este ejercicio 1965-1966, una tendencia más acentuada hacia la poesía amorosa y hacia la objetivización del poema. Pero es el rigor en el lenguaje un aspecto de la nueva poesía que trata el antologista con un lógico interés. Dice éste: «Las palabras valen por sí mismas, aunque de algunos de ellos *(estos poetas rigoristas del lenguaje)* se haya dicho que son esteticistas». La revalorización del lenguaje puede apreciarse no sólo en los libros publicados, sino en los materiales extraídos de revistas, por lo que se advierte su carácter general. En resumen, según J. M., «la preocupación por decir de manera articulada y procurando darle sus derechos al idioma, que bien los merece, va en aumento. No por esta tendencia vamos a caer en el preciosismo, supongo».

Apostillamos nosotros: ¿acaso la generación del veintisiete podría ser considerada como preciosista? Verdaderamente, hemos vuelto los ojos hacia ella, con un máximo respeto. Quizá pueda ya hablarse de una nueva poesía española. No como de un estado poético definido, sino en los aspectos de un clima progresivo, en el que distinguimos ciertas materias nobles, alimento de la buena poesía española de siempre. Observamos, por ejemplo, la recuperación de su lenguaje, bloqueado hasta ahora por un equivocado prurito utilitario e ideológico. Los poetas que nos precedieron cometieron un grave error de planteamiento lingüístico. La trascendencia de la ideología social no era obstáculo para la dicción correcta y rica. La superestructura o el lugar poético en el cual se desarrolla la poesía actual es el que corresponde a una conciencia de sociedad de producción. La diferencia con los poetas anteriores —o con los libros y poemas anteriores—, esencialmente estriba en que aquéllos situaron su ámbito expresivo al mismo

ras lingüístico de las noticias y las preocupaciones de esta sociedad de producción. Los lugares poéticos fueron suplantados por el valor de un verso, cuyas informaciones excluían toda contribución probabilística o de inspiración. En suma, se había olvidado el tratamiento estético de la realidad.

A través de esta antología encontramos también un amplio ensanchamiento de los campos semánticos e ideológicos, el cual viene apoyado por un nuevo respeto de los problemas del estilo. En general, podría decirse que nos encaminamos hacia una poesía más libre, más compleja y más rica. Entre los objetivos de esta nueva poesía deberá estar la búsqueda de la elaboración estética del documento humano. Caminamos hacia un nuevo concepto de realismo.

Dedica, una vez más, Jiménez Martos una parte a los poetas dialectales, a los hispanoamericanos e hispanistas (extranjeros de expresión castellana). Pensamos que si existe alguna antología verdaderamente útil en España, y entendemos por utilidad la suma de virtudes necesarias (objetividad, generalidad y muestreo exhaustivo), esta antología es, sin duda, la de Jiménez Martos.—Rafael Soto Vergés.

Roberto Mesa: *El colonialismo en la crisis del XIX español.* Col. «Los Complementarios». Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1967, 291 pp.

En los últimos tiempos asistimos al renacer de un notable interés por el siglo XIX español. El fenómeno era de esperar, pues el siglo pasado, base próxima del presente, había sido mal y parcialmente estudiado. Los historiadores de mentalidad más o menos conservadora habían optado por sumirlo en el caos y la inutilidad más absoluta. Los que se caracterizan por un pensamiento más abierto veían el XIX como un tiempo de ensayos fracasados, fracasados precisamente por culpa de conservadores y tradicionalistas. Ambas interpretaciones eran, por tanto, partidistas y unilaterales, aunque la segunda parezca más próxima a la realidad que la primera. Pero nunca conviene ver la historia con mente policíaca, buscando malos para responsables, mejor es atender a la necesaria dinámica de los diversos sectores sociales, apreciar su desarrollo y olvidar las acusaciones.

En la actualidad parece que se impone la revisión de planteamientos tan simplistas, y el trabajo que publica Roberto Mesa es una investigación inapreciable con la que desde ahora debemos contar siempre. Lejos del partidismo y la tendenciosidad, el autor se va a los textos

mismos, a los hechos. No adopta la perspectiva del tribunal que juzga, sino que procura comprender la dinámica del siglo en su intrínseca necesidad, contradiciones, avances y retrocesos que perfilan un tiempo fecundo como ningún otro en movimientos políticos y militares, doctrinas, ideologías, etc.

El problema del colonialismo es una de las facetas más agudas en la crisis general del siglo. Los españoles del XIX, o por lo menos algunos españoles representativos de variadas y aun encontradas tendencias se dan cuenta de que es preciso poner a España a la hora europea. Tras el funesto reinado de Fernando VII, esa convicción se abre camino con cierta rapidez. Aquí es donde va a surgir el conflicto: ¿permitía la estructura económico-social semejante puesta a punto sin que saltasen por el aire buena parte de sus elementos básicos, muchos o casi todos los privilegios, vanidades, falsos prestigios, etc.? Parece ser que no, que una cosa y otra eran contradictorias, y en esta contradicción surgió la crisis, en ocasiones sangrienta, a veces fecunda, otras estéril.

En el problema colonial también se hace patente esa convicción: «España quiere subir al tren del progreso en marcha —escribe Roberto Mesa—; aprovechar aunque sea sólo las migajas del florido capitalismo colonial. Ya no se habla, más que contadamente y en ocasiones patrias, de exaltación de los valores eternos, de la aportación única de la cruz y de la espada..., nadie duda ya, entre los gobernantes, que colonialismo moderno quiere decir monopolio en beneficio de la metrópoli, de la producción y consumo de sus posesiones» (pp. 46-47). Esta no es sólo una afirmación teórica de nuestros hombres del XIX. Más bien cabe decir lo contrario, en muchas ocasiones no existía teoría alguna que respaldase la práctica ahora iniciada, pero como escribe Mesa al «colonialismo del siglo XIX no le interesa, no debe interesarle, la noble tarea de cristianización de salvajes extraviados; su esfuerzo todo ha de ir encaminado hacia una más sabia utilización de las reservas de materias primas y en pos de un enriquecimiento progresivo gracias a unos eficaces mercados de ventas con un consumo orientado, cuando no impuesto» (p. 50).

Semejante cambio en la concepción y práctica del colonialismo tiene sus más hondas repercusiones sobre el trabajo y el trabajador. La necesidad de terminar con una esclavitud que resultaba antieconómica en los albores del capitalismo industrial —cuidadoso ya de mercados para sus productos— se abre paso en algunas de las mentes más lúcidas del XIX. Entre todos es menester destacar a Rafael María de Labra, cuya copiosa obra sobre el tema recoge Mesa en su bibliografía.

El combate entre los defensores de la esclavitud y quienes la condenan empieza ahora. Todo tipo de argumentos son esgrimidos durante

la centuria, pero ninguno resultaría totalmente inteligible si antes no hubiera descrito Mesa la plataforma en que tal debate se lleva a cabo, plataforma que, sin embargo, pocas veces saldrá a luz en el curso de las discusiones teóricas.

En principio parece que todo el mundo está de acuerdo en la «maldad moral de la esclavitud» (p. 76), y, vistas así las cosas, los antiesclavistas podían considerar ganada la batalla, pero los hechos demuestran que la realidad es más compleja y supera este esquema simplista. Si bien todos están de acuerdo en la maldad moral de la esclavitud, no sucede lo mismo respecto de la trata—causa directa de aquélla—: «dos son fundamentalmente los motivos que impiden una aplicación estricta de la prohibición de la trata: la necesidad de brazos para los trabajos agrícolas y los intereses creados en torno al tráfico de hombres» (p. 88). Motivos que tendrán tanta fuerza como para provocar la violación de los convenios internacionales establecidos y permitir la continuidad de un estado inhumano que Roberto Mesa ha sabido relatar magistralmente, acudiendo a los documentos oficiales de la época, sin caer en la literatura colorista a que tan propicio es el tema (pp. 90 a 99).

La revolución española de 1868 supuso un cambio trascendental en el panorama político del siglo, desgraciadamente poco estudiado. Por primera vez se hacía oír el pueblo, a través de las llamadas juntas revolucionarias, cuyos manifiestos constituyen documentos políticos de primer orden. En lo que a nuestro tema importa, los revolucionarios se propusieron abolir la esclavitud, haciendo gran cantidad de declaraciones sobre el particular, pero es preciso esperar a julio de 1870 para que aparezca la ley sobre emancipación de los esclavos (p. 116). Legislación que todavía era menester aplicar en Cuba, para lo cual habrán de pasar diez años. En plena Restauración dábamos un paso atrás y sustituíamos la realidad de la esclavitud por la «ficción de la tutela» (p. 119).

Mas si bien a parti de 1873, en Puerto Rico, y 1880, en Cuba, no hay teóricamente esclavos, «el problema de la mano de obra agrícola quedaba en pie. Su importancia y su vitalidad seguía caminos subterráneos, ocultos por el clamor de las guerras coloniales perdidas» (p. 159), ello motivó sucedáneos de la esclavitud, que si bien habían aparecido anteriormente, cobran en estos años mayor desarrollo. Ahora no se trata de esclavos, sino de colonos, pero la variación nominal supone pocos cambios reales. Entre los sucedáneos justo es recordar la experiencia gallega de 1854 (pp. 170 a 179), la importación de trabajadores amarillos (pp. 180 a 204), que determina la aparición de un esclavo asiático en condiciones de vida tan infrahumanas como las del negro, etc.

El trabajo de Mesa se completa con apéndices en que recoge los principales documentos sobre el tema, tratados, convenios, declaracio-

nes, etc., disposiciones legislativas españolas, así como intentos legislativos de reforma del sistema colonial, proyectos extraoficiales de abolición, una selección de la práctica jurisprudencial española sobre el estatuto de los esclavos y un completo índice bibliográfico. Todo lo cual nos puede dar cierta idea de la importancia de este libro.—VALERIANO BOZAL

ALBERTO GIL NOVALES: *Antonio Machado.* Edit. Fontanella, Col. Testigos del siglo XX, Madrid, 1966.

Comienza el prólogo de este libro —escrito por Carlos Blanco Aguinaga— con una cita de Gil Novales, su autor: «En España pecamos de que la Historia de la Literatura ha solido hacerse desde la Literatura, y no desde la Historia, es decir, sin el sustento del país en que nace». Esta frase marca ya el tipo de obra que tenemos entre manos. Desde luego, la afirmación es acertadísima. Vaga la crítica en un mundo puramente idealista, sin atención a las relaciones, inevitables, pésele a quien le pese, con la sociedad de la que son producto los objetos literarios. De hecho, esta pretendida ignorancia de «lo otro» es ya un tomar partido con respecto a ello. Por lo cual son muy útiles este tipo de estudios. Máxime cuando es la misma producción literaria, en su gran mayoría, la que se empeña en un purismo poético sospechoso. Y hay que juzgarla en toda la integridad de sus relaciones, desmontando los mecanismos ocultos que no lo son tanto.

Trata Gil Novales en este libro de medir la significación de Machado para España, y las causas de tal significación. Ya de entrada nos da una valoración global: «en la crisis más grave de la existencia española en lo que va de siglo XX, lo mejor de España se llamó Machado; y, nostálgicamente, lo mejor de España sigue todavía llamándose Machado» (p. 11).

En el primer capítulo, «Gotas de sangre jacobina», muestra Gil Novales la vieja raigambre progresista de don Antonio, presente en su padre, abuelo y bisabuelo, así como las relaciones de éstos y de él mismo con la Institución Libre de Enseñanza y personajes y doctrinas liberales.

El segundo capítulo, «Un pobre modernista del año tres», dará a Gil Novales oportunidad para criticar los conceptos al uso sobre la relación entre el modernismo y la generación del 98, aceptando que

si bien «los modernistas, pues, serían sobre todo poetas, y los del 98 intelectuales», «¿por qué un modernista por definición tenía que carecer de preocupaciones nacionales, y por qué los del 98 habían de monopolizar, por decirlo así, el patrimonio consciente?». Tras hablar de la «innata tendencia hacia la inautenticidad» de los modernistas —salvados, en España, Valle-Inclán y don Antonio dirá que «tampoco los del 98, desde el plano nacional, merecen el concepto grandioso que es frecuente atribuirles. Crearon, sí, una terminología, una conciencia de los problemas, pero en cierta manera escamotearon los verdaderos datos de la crisis española, sustituyéndolos por un vago misticismo estetizante, un falso culturalismo y el culto de sí mismos» (p. 25). Machado «fue modernista y noventayochista, pero supo superar los condicionamientos de ambas posiciones» (p. 27).

A continuación, analiza brevemente Gil Novales el contenido del primer libro de Machado, *Soledades,* y su refundición posterior, destacando sus constantes: melancolía, sueños, presencia sobria de la muerte, «descubrimiento del pueblo», «el audaz prosaísmo y el sarcasmo preesperpéntico», etc. *Campos de Castilla,* con sus sucesivas reediciones, será el libro tratado en el tercer capítulo, «Tierra»; como en los demás casos, el libro será iluminado con datos pertenecientes a la biografía machadiana y la historia nacional, cartas de y a Machado, artículos, etcétera. Se plantea el autor la relación entre Unamuno y don Antonio, considerando que «Machado—y no nos engañe su propia devoción—llegó mucho más lejos que Unamuno».

En los poemas de *Campos de Castilla* comienza a plantearse la religiosidad machadiana: «Machado empieza a vaciar al mundo de Dios —y a este vacío llama precisamente Dios—, y a llenarlo de Jesús, es decir, de caridad fraterna (muy diferente de la caridad reglamentaria al uso)» (p. 49). De los poemas políticos del libro dice Gil Novales: «Lo más interesante de estos poemas es la fe y la esperanza que manifiestan en la necesidad de un cambio radical». Poco antes, Machado habrá escrito: «Somos los hijos de una tierra pobre e ignorante, de una tierra donde todo está por hacer. He aquí lo que sabemos». En carta a Juan Ramón Jiménez, de 1912, dirá: «Es verdaderamente inicuo este tácito acuerdo que hemos establecido para respetar todo lo huero y ficticio y desdeñar todo lo vital. Parece como si pensáramos todos, con honda convicción, que hay una cosa sagrada: la mentira. Cuando se toca la cuestión religiosa, especialmente, el alma española suena a cartón piedra. Y nosotros ¿no somos nadie? En fin, trabajemos pacientemente nuestras armas. Pero, al fin, es preciso ir a la guerra». Y en carta a Unamuno, de 1915: «La juventud que hoy quiere intervenir en la política debe, a mi entender, hablar al pueblo y proclamar el derecho del pueblo

a la conciencia y el pan, promover la revolución, no desde arriba, ni desde abajo, sino desde todas partes».

En el cuarto capítulo, «Socialismo y Cristianismo», trata Gil Novales el socialismo machadiano, socialismo cristiano, de amor al hombre que no desaparece bajo distinciones clasistas, pero también socialismo consciente de estas distinciones, con una inequívoca elección proletaria. Aunque «para Machado, en 1922 la revolución rusa había fracasado. Años más tarde, Juan de Mairena matizará su pensamiento y verá en la revolución del 17 el triunfo de Cristo junto a Lenin y *acaso* también Marx» (78).

Son estos años muy duros para Machado. Se dedica a la reflexión honda, integral. *Nuevas canciones* surge en 1924. Pero sobre todo, Machado filosofa, se multiplica para poder pensar tanto, y «sólo confía en el pueblo»: *¡Oh santidad del pueblo! ¡Oh pueblo santo!*

En 1929, escribirá a Unamuno: «De política, acaso sepa usted desde ahí, más que nosotros, los que vivimos en España. Aquí, en apariencia al menos, no pasa nada. Y lo más triste es que no hay inquietud ni rebeldía contra el estado actual de cosas. Las gentes parecen satisfechas de haber nacido. Nadie piensa en el mañana. Para muchos, una caída en cuatro pies tiene el grave peligro de encontrar demasiado cómoda la postura. Yo, sin embargo, quiero pensar que tanta calma y tanta conformidad, son un sueño malo, del cual despertaremos algún día...».

Párrafos como éste son los que, entre otras cosas, dan cuenta de la tremenda actualidad de Machado; y, al mismo tiempo, su lucidez es fruto de una postura correcta ante la situación en torno, que le permitió ver, con ojos limpios de hombre bueno, los datos de la crisis y la necesidad ineludible de una superación, necesidad afirmada voluntariamente, contra el cansancio y la amargura.

En un quinto capítulo, se dedica Gil Novales al *Cancionero Apócrifo,* «la parte de su obra de más difícil interpretación», en que «expone, en forma oscura, a veces tímida y titubeante, y siempre irónica, el pensamiento de sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, desdoblamientos de su personalidad» (p. 93). El núcleo de este pensamiento sería el amor cristiano al prójimo, fundamento de las preocupaciones sociales de Machado. Un amor «angustioso, *existencialista*» porque Dios falta.

Es interesantísima la contradicción que señala Gil Novales en Machado entre la poesía que quería hacer y la que pensaba estar haciendo. Así escribirá: «esa nueva objetividad a la que hoy se endereza, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro—, sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías—, que canten por sí mismos». Como apunta Gil Novales: «Ma-

chado quisiera ser pueblo, escribir para el pueblo, pero no puede eliminar su propia historia poética». Por boca de Jorge Meneses, apócrifo de Juan de Mairena, se dirá: «El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico». Y es que ya veía Machado que *son malos tiempos para la poesía*. Incluso en eso fue clarividente, o mejor dicho, sobre todo en eso, que era lo suyo, la poesía, pero la poesía vuelta hacia el hombre. Darse cuenta de la necesidad de una *objetividad* poética, de un canto nuevo, superación de la lírica; de una nueva estética para unos valores nuevos. Sabe plantear los términos del problema, aunque no llegue a resolver el nudo, tarea reservada a los nuevos poetas. Buen camino de entronque entre los jóvenes poetas españoles actuales y Machado, preocupados ellos por un narrativismo prosaísta, resolviendo, en la práctica, el conflicto que planteara desde hace tanto don Antonio. Y llegaba más allá, con su vaga formulación del *arte comunista,* vislumbrando el futuro arte comunitario, urbano, de caracteres lúdicos, arte de consumo, que da sus primeros pasos en el presente, preso también en una contradicción: la de existir primero el arte mientras su público permanece alienado, separado de sí, incapaz de darse al pleno disfrute de su imagen colectiva.

El capítulo sexto lo ocupa el autor en tratar el *Juan de Mairena,* «uno de los libros más ricos de contenido y de forma de toda nuestra literatura» (p. 113). El séptimo capítulo contendrá los últimos momentos —palabras— de don Antonio, su actitud durante la guerra civil. Tras aclarar que no era marxista, dirá Machado: «Veo, sin embargo, con entera claridad, que el Socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase, es una etapa inexcusable en el camino de la justicia; veo claramente que es esa la gran experiencia humana de nuestros días, a que todos de algún modo debemos contribuir».

Finaliza el libro Gil Novales dando, en apéndice, un texto de Machado no incoporado a las Obras Completas, su artículo necrológico sobre don Francisco Giner de los Ríos.

Creo que el resumen que hemos hecho de este libro muestra con evidencia su importancia para una interpretación justa, y necesaria, de Machado, tanto en su figura personal como en su significado histórico y actual.—JULIO E. MIRANDA.

La obra poética *Una educación sentimental* (1) está dividida en tres partes, y antes de iniciarse el libro hay una nota de agradecimiento a diversos creadores de ciencia y arte porque el poeta dice haberles robado palabras y versos enteros: el robo citado tiene el sello de una individualidad poderosa y afirmada; el sello del robo no es aquel de Ezra Pound complaciéndose en la existencia del robo y recurriendo por ello a versos de idiomas o estadios del idioma desaparecidos, buscando la discordancia exterior con el fondo inglés. La usura, o capacidad de uso, de versos anteriores es casi inoíble en Montalbán, imperceptible si recordamos por ejemplo cómo es incrustado el conocido cierre de uno de los más divulgados sonetos amorosos de Quevedo, aquel del polvo enamorado, que empieza *Cerrar podrá mis ojos la postrera;* nunca tiene la pretensión de arcaizar el presente o remozar el pasado, sino vivificar el poema.

El dividir el libro en tres partes no es arbitrariedad, sino necesidad de una concepción dialéctica. La primera parte, titulada *Libro de los antepasados,* tras hacernos creer en una dorada o quizá primaveral *belle époque,* años veinte, nos ofrece de inmediato fases de la posguerra española, un panorama poético de inclinación informativa, descriptivo preferentemente de un trayecto anodino y desilusionado. La segunda parte, *Una educación sentimental,* es más lírica, poemas más breves de menos anchos versos que nos hablan de la vaciedad de un mundo, de unas clases, también nos habla de la corrupción de la consistencia de la realidad, del amor y de la esperanza en singular; constan contrapuntos de poemas que relatan a individuos románticos y puros. La tercera parte o *Ars amandi* es la experiencia de uno, el poeta, extendiendo en la carne de su persona la dimensión de la tragedia conjunta, dilatando y concretando lo amargo de una experiencia colectiva; invitándose al mismo tiempo con esfuerzo y con arte a amar hasta lo permitido por el odio que se tuvieron los antepasados, o más aún, si fuera posible o si estallara una revolución que diera al traste con el afán de algunos de tantear el futuro con un recuerdo no vivido y muy lejano ya para nosotros, historia muerta. Este libro es el contrapunto base de los dos anteriores: cuanto avanza la educación otorgada por los antepasados en su desorden ordenado como escribía Brecht retrocede la educación y el mundo de amor entrevisto por quien la recibió. Existe además una gradación sensible entre los tres

(1) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: *Una educación sentimental.* Col. «El Bardo». Barcelona, 1967.

libros, por lo que no sería extraño hubiera sido compuesta la obra en el orden en que aparece.

Sin olvidar los destrozos de la censura, de la que no se sabía tendiese tan liberal, tan manifiestamente a politizar la belleza, cosa contra la que siempre estuvo predicando, sin perdonar, digo, tantos poemas estropeados, quedan por escribir los recursos del lenguaje.

Un lenguaje ceñido que en ocasiones se dora de colores crepusculares, ensoñados, y en otras ocasiones se aprieta a la descripción sutil del espectáculo de la calle en determinadas épocas. Es, sobre todo, en el primer libro un dominio del gesto, con agudeza periodística (?) —recuerdo su velado autorretrato y lo compruebo en la contrapasta—, un sistema de prosaísmo sin posibilidad de cuestionamiento, intuitivamente legítimo. A la precisión de la palabra, a la manera lenta de construir la frase poética, a la oportunidad del corte y espaciación blanca en el verso han de añadirse las calidades musicales. Puede recordar en el comienzo prescindiendo de los mundos implicados, a Wagner, música compacta cuyo equilibrio consiste en su solidez, puede evocar más en la segunda parte a Debussy, a ciertas canciones de principios de siglo no ridículamente románticas, pero sí exactamente románticas. Aunque la valoración musical del verso con respecto a la música es arbitraria, como de cosas que nada tienen que ver, siendo la música del verso inevitablemente original si el poeta aporta algo. La poesía no tiene por suerte de su totalidad parcelas analíticas para ser disecada, a no ser que la disección se considere un fin en sí, explicación consciente de los efectos provocados como sucede en zonas de la estilística. Dentro de un vocabulario sin exclusiones y precisado, de una estructura fraseológica sin embargo reiterada, endíadis frecuente, etcétera, queda, y también con referencia a la música, el recurso de movilizar palabras de poema en poema, frases, fragmentos de expresión, así, *tuberculosos, lejana y sola* son decires que van modulándose y enriqueciéndose trágicamente según se deslizan a modo recordable de contexto en contexto. Otra técnica menos visible pero más usada es el encuadre: aunque no siempre, asistimos a una escena que se va desarrollando y las palabras que acuden a la escena no arriban de lejos, del país de la metáfora, sino surgen suavemente de la misma escena, la escena se analiza a sí misma al desarrollarse por dentro y por fuera como es el caso de la famosa reunión de pequeños burgueses en una tarde del poema que conocimos ya por *La Trinchera,* revista y frente de poesía libre; esta técnica es muy significativa; esta técnica es muy sintomática y nos soluciona un necesario y vago encuadre de Montalbán en la línea de las aportaciones realistas, o más vagamente, como es preciso, de las aportaciones desde el realismo. Por-

que a partir del realismo social en España, existía y existe una búsqueda de caminos. Sabemos que lo había cultivado la vaga ola de Otero y Celaya, que la oleada de gentes siguientes se despistaba en búsquedas y que reanudan la línea con precisión y cierto nuevo enfoque o violencia los niños de la paz, nosotros, nacidos tras la segunda guerra. En la búsqueda de nuevos derroteros para no mimetizar la poesía, no era la solución volver a ciertos pasados (Paz, Perse, Eliot y, sobre todo, las influencias ideológicas de Wilde). Existieron anarquías, retoques e hibrideces cuya causa no sólo era evitar la mimesis del pasado o de uno mismo, sino hacer conciencia de que se escribe en una sociedad algo reformista de definición dificultosísima, más bien en una sociedad de emergencia como ha sido definida muy a menudo por quienes la conducen, un caudillaje. No sé si se cayó en que el concepto *Pueblo* y otros eran ya hoy idealistas, que no sirven ni para entendernos y que, por gracia o desgracia, las mayorías de Blas de Otero son tan mayores como las minorías del poeta de Moguer, a fuer de estadísticas. Incitando o acusando el poeta sale a la calle y si se descuida acaba hablándonos como la masa informe de la calle, cantando alienado desde puntos de vista y a panoramas que no hay en ninguna realidad, o que son más complicados o que no es esa ya la manera de denunciar si de denunciar se trataba, porque indudablemente de hacer belleza ya sabíamos todos que se trataba y resulta una perogrullada el repetirlo; belleza, pero no basta; belleza ¿de qué? Se buscaban sin mayor esperanza inspiradores, guías, había un esfuerzo, experimentos de tránsito para arrepentirse luego, cumplimiento del oficio a malas mientras algo se halla. En Europa, por ejemplo, los jóvenes poetas catalanes de lengua catalana o castellana estaban cerca de uno de los poetas más revolucionarios del panorama actual, poeta consiguiente y consecutivo, inestratificable y que daba pasos no sobre el vacío, cuya aportación pudo demostrarse era inimitable dadas sus características, sin posibilidad de discipulado. Las coordenadas éticas de Salvador Espriu referidas a un abstracto hombre en una concreta tierra, Sepharad, convocaban su poesía. No era realista su poesía, sino desoladora y cruelmente real. La dignidad imposible, la dignidad asaltada, el cantar cortado, nos hablaban de lo poco que quedaba y se soñaba o predecía; pero nadie soñaba, nadie recibía, eran los diálogos los que quedaban impedidos, no los diálogos de los hombres, sino los diálogos, todos. Había un lenguaje más que simbolista, abstracto, pues Espriu usa símbolos fijos y no hay ambigüedad u obra abierta en ningún sentido; por otra parte, qué habría de ser pretender dar la concreta medida humana de la realidad con los medios estéticos del

simbolismo, cuya capacidad de penetración en las realidades positivas es nula —Milosz, Rilke, Ibsen.

Y sin embargo comprendí tras releer a Montalbán las dimensiones que le faltaban —sobraban— a la plenitud de Espriu las comprendí al hallar un punto de relatividad. Claro que no hablo de discipulado, sino de fecunda influencia. Espriu no deja campos residuales para ser explotados por nadie al menos mientras prosiga la línea de las presentes circunstancias. Mientras Espriu, como pensaría un escultor egipcio, se resistía a las tres dimensiones y conformábase a dos para reproducir, meditar, lamentar, seguir, Montalbán ofrece la descripción táctil y desarrollándose del pasado que ha provocado el estar presente del individuo —Montalbán se toma como cobaya de estudio a sí mismo— amenazado en carne y hueso por la corrupción provocada; entra el tema del amor como un arte a crear y difícil, minado o imposible, la muerte como una escapada sin retorno, como motivo sentimental pensado con sorna quizá alguna vez, más disolución que solución, no desayunará en Tiffany: nacerá la soledad y su maldad comprendida como vacío forzoso. Los recursos del realismo social y de algunos ismos son aprovechados con fruición y fusión, no para detenerse en ninguno de ellos, sino para superarlo utilizándolos unidos y por tanto diferentes en su síntesis de hoy. Otros podían haber sido los resultados de la búsqueda. Así, *Les Choses*, de Perec, describir fríamente y casi como novelista objetalista desde las técnicas sociológicas la total carencia de elección, el espejismo de la libertad de la vida al quedar el individuo ensamblado en un contexto sin vuelo, no escribir del hombre rebelde, sino del hombre conforme u obligado a conformarse, medirle desde fuera ofreciéndole a sus mismos ojos desviados su imagen olvidada. O bien el camino habría sido una poesía moral de claro corte o derivación cristiana, como es el caso de Valente —acabamos de leer sus *Siete representaciones*— relevando la preocupación moral de la línea individuo-divinidad a la línea individuo-individuos. O bien la anatomía de los mitos, sus resultados. El afán histórico de Vázquez Montalbán estudia materia enferma a través de su propio prisma y dentro de un panorama enajenado transparenta el trasfondo.

El segundo libro de *Una educación sentimental* da una de las claves para encuadrar el sentido de la educación recibida; dicha clave es una cita de *El Noticiero Universal* que habla de una general campaña contra la tuberculosis del romanticismo. Qué tenga de malo el romanticismo cuando se ve verso a verso la campaña de desinfección que se realiza sobre la juventud, la corrupción del significado y consistencia de los hechos, la caída de la esperanza y el nacimiento de la soledad en

todas las áreas, no se sabe qué pensar. He aquí el mito de la precariedad del amor, ya sin siempre, sin eternamente, un panorama de estupidez con conversaciones acerca de todo sin entender de nada, donde la humanista tiene una función no concretada al verse rodeado de un mundo desengañado, presente y futuro, *exdetodo y filonada.* No merecía la pena desengañarse para caer en engaños nuevos y menores.

En un principio se nos había recordado según cliché lo arcádico de aquellos años veinte, pues al ser materia muerta de la memoria, el poeta no se esfuerza en deshacer el cliché. Después se nos exponía una serie de condicionamientos aparte de lo que de historia poseían bajo el epígrafe *Libro de los antepasados,* antepasados estos que condicionan el desarrollo del presente y tanto cuanto se extiende el límite de su influencia decrece el crecimiento de los renuevos. La tercera parte titulada como la obra de Ovidio nos manifiesta en dos facetas y simultáneamente una agonía, una lucha humana y dolorida para hallarse con sentido y esperas, siendo precisamente la descripción de una crepuscular agonía síntoma de un fuerte olor a podrido dado lo inhumano, lo nada fáctico de la victoria, pues una suciedad ha infectado al hombre romántico que combatía a la muerte con el amor, a la guerra con la razón. La herencia de los antepasados es demasiado plúmbea y esto se observa no preguntando al exterior, sino en el suspiro un es cansado de un hombre joven que ya no puede abrir los ojos con ingenuidad. Es claro entonces que una tragedia social no es una tragedia social, sino un conjunto de tragedias individuales que insistirán según temperamentos en un fracaso o en otro. Montalbán insiste —no es para menos— en el fracaso del amor entendido de la manera más genérica.

Espriu es aplicable a todos, quiérase o no, pero Montalbán no es plenamente aplicable a todos, ni nunca fue necesario, porque se atiene a la manera concreta de reflejarse en él una más amplia corrupción. La soledad y la tristeza no son entonces cosas hijas de perra y pegajosas costumbres burguesas, como se acusa Neruda, cuanto unas tristes, solitarias y forzosas realidades; que la muerte como presencia o ilusión de cobardes, no concebida como fabulosa integración a las fuerzas minerales o vegetales de la tierra, es una derrota producida por el desamor. Que juntos estamos solos es verdad, y que no encontramos los caminos de la libertad; y el peligro del poeta —aunque de ese peligro le liberará su inteligencia— es buscar soluciones, y ya no me refiero sólo a la poesía, en el individuo mismo, dado que en el individuo se manifiesta la tragedia; no: es a través de la acumulación o de la masa como se produjo la catástrofe y ha de ser a través de movimientos colectivos o agrupados como la solución, algo más definitiva que

las emergencias, ha de brotar. La búsqueda del amor no está bien encaminada en redor de un *juke box,* quizá tampoco en las noches de las vísperas de las fiestas o en domar un jaguar y treinta sexos. El peligro también estaría en pensar rebajándonos a Nietzsche que el jaguar y los treinta sexos justificarían a quien los dominase y si vemos el problema desde el ángulo del triunfo del *ego,* solución sería a pesar de los pesares. Más que peligro ha sido en buena parte de la juventud francesa intelectual. El novelista y publicista fallecido en accidente de automóvil el 64, a sus veintiséis de edad, Huguenin, entusiasmado y no casualmente con la filosofía trágica de su coetáneo Rosset fabulaba por la cuerda floja de morales caducas en un mundo reducido a reducir a los demás, la autoexaltación (recuerdo la lectura de su diario, la búsqueda del dolor como una droga de creación, filosofía más que trágica, masoquista). El caso es límite: no hay razones para amar a todos, para trabajarnos en común un horizonte; se forja porque sí y no por no valer para la lucha por la vida, ni por miedo a la frustración que en los desposeídos pudiera provocar el fracaso del egoísmo; con eso contamos de antemano y sin eso no hubiera libro del poeta ni sus armonías predilectas como un deseo de otras que no existen tras los versos.

En consecuencia, no es posible cantar. Cuando Neruda en su *Odas elementales* quiso hacerlo a tomates y cebollas sucedió que se le quebraba la oda en cuanto oda porque en medio nacía una consideración sin embriaguez: la lluvia es hermosa, pero en los inviernos de los bidonvilles es algo peor. Si vivimos en un mundo o patria corrompido, la materia pierde su espontaneidad y resistencia, entramos en laberintos; las cosas nos abandonan y atacan, nos ofrecen sospechas las mismas personas, tales como *Yramin, la gótica,* enseñándonos la primera lección de la desconfianza y el abandono. Para cantar frontalmente, hubiera sido necesaria la revolución previa. No sé si explico: una de las más bellas producciones de la naturaleza son las fábricas grandes, pero son carne prohibida de canto y oda, son materia de ira o delación, de elegía tal vez. Toda otra producción afirmativa crearía sobre una falsa realidad, o sería exposición de la palpable realidad del mal.

He querido solamente con esta nota introducir a la aportación de un poeta. Belleza y testimonio de la dimensión de la tragedia.—MANUEL REVUELTA.

JUAN DÍAZ DEL MORAL: *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*. Alianza Editorial. Madrid, 1967, 509 pp.

Nos encontramos al aparecer este libro con una publicación que recoge la historia, desde sus comienzos de la toma de postura de la clase campesina y obrera andaluza, esencialmente de la cordobesa. Juan Díaz del Moral es un tipo de hombre, producto esencialmente constituido por un momento histórico, tipo muy difícil de imaginar después de la segunda guerra, quizá con ciertas posibilidades de reaparecer dentro de quince o veinte años. Autodidacta, en cierta manera con un cierto matiz enciclopedista, amante de las libertades, fue desde su puesto de notario en Bujalance, testigo de los principales hechos revolucionarios ocurridos en Andalucía, y fundamentalmente en la provincia de Córdoba, durante más de veinticinco años.

El libro está compuesto por un relato realmente exhaustivo, relato de todos y cada uno de los brotes andaluces de «àgitación campesina», es decir de toma de conciencia de una clase ante la actitud de otras. Se comienza por las sublevaciones populares anteriores al siglo XIX: el motín del Arrabal contra el Emir Alhakem I, «de carácter alegre y expansivo, amigo de los placeres, déspota y cruel como un sátrapa persa»; las matanzas de judíos de fines del siglo XIV, fomentadas por un sector extremista del clero medieval; la rebelión de Fuenteovejuna, hecha célebre por el drama de Lope y símbolo de lo que puede ser la solidaridad popular en un momento de peligro colectivo; el motín del hambre de Córdoba de 1652; las insurrecciones de Pérez del Alamo, veterinario de Loja; las de Montilla; el federalismo; el cantonalismo; el cooperativismo cordobés, etc. Esta «prehistoria» ocupa tres capítulos del libro, pero el principal interés estriba en la época en que vivió el propio autor. Nacido en 1870 asistió a la introducción de las doctrinas de Marx en España, a la fructificación del socialismo y el anarquismo, a las reacciones del pueblo español, y más directamente del andaluz, ante los movimientos del proletariado internacional. Esta es, en mi opinión, la parte fundamental del libro. Forman siete capítulos de un total de once. El autor ha escogido el método de división por períodos cronológicos (1870-1874, 1874-1900, 1900-1909, 1909-1918, 1918-1920 y 1920-1923) y todos ellos se centran esencialmente en el movimiento obrero y agrario andaluz y cordobés, a excepción del capítulo VII, en que se dibujan las líneas generales del movimiento obrero mundial en el siglo XX, y que sirve en cierta manera de introducción a los siguientes.

En la primera parte, tanto en el capítulo en que describe geográficamente la provincia de Córdoba como en la parte llamada de «prehisto-

ria» descubrimos en Díaz del Moral un escritor y un historiador bien documentado. En el resto está el hombre que constata la propia realidad vivida por él y observada con una mentalidad y una formación de sociólogo, en el sentido de hombre que muestra la realidad y la critica para su mejora.

Quizá la tesis central del libro, aun siendo esencialmente expositivo, sea la de la no localización de los procesos sino su generalización. «Circula por los libros de Sociología, dice, una frase atribuida a Gambetta: no existe una cuestión social, existen cuestiones sociales. Nada más lejos de la verdad. El problema social es uno y único; su sentido profundo y su oriente son los mismos en todos los países civilizados. Mas su unidad se desenvuelve interiormente en un complejo de elementos y de aspectos que revelan su carácter de problema total humano». Esta idea no la olvida en ningún momento y ello hace que a lo largo de todo el libro estemos asistiendo, aun centrado en el área geográfica que se estudia, a procesos europeos, con referencias concretas a ellos. «Sería imposible, dice en otro lugar, entender las conmociones de esta región sin tener presente las de los demás países civilizados: el movimiento proletario es uno de los hechos más universales de la Historia».

Otro aspecto destacable del libro es la importancia que dedica el autor a la especial psicología del andaluz. «De todos estos factores —económico, moral, psicológico, político, jurídico y hasta fisiológico— merece el psicológico una atención especial. El explica las características del movimiento proletario de cada país. El obrero sajón, práctico, perseverante y tenaz recorrerá los caminos de su emancipación con paso lento y seguro, sin retroceder nunca, aprovechando cada conquista como instrumento para lograr la siguiente. El obrero andaluz, entusiasta, idealista, inconsciente, desdeñará la mejora material inmediata y aspirará en cada exaltación a conseguir en un momento el triunfo definitivo, recorrerá en pocas semanas el arco ascendente hasta alcanzar el cenit y en menos todavía descenderá hasta los abismos del nadir. Estas consideraciones me indujeron a dedicar especial atención al aspecto psíquico del problema». «El resultado de mis investigaciones fue concluyente. Ante estímulos sentimentales e ideales, la masa popular reacciona hoy exactamente lo mismo que en tiempos de Alhakem.»

El libro en su conjunto es admirable. Constituye un ejemplar valiosísimo de consulta por la gran profusión de datos, bibliografía, artículos de revistas que se citan, etc. No tiene la frialdad del libro de investigación que cotidianamente consultamos, sino que contiene junto a una seriedad científica absoluta el apasionamiento del que escribe al filo mismo de los acontecimientos que relata. «Quien lo lea o relea

no debe olvidar que se terminó de escribir en 1923 a fin de situar las afirmaciones que en él se hacen dentro del marco de entonces, que notoriamente no es el mismo ni tiene la misma significación que en nuestros días». De todas formas conviene conocer cada día más la historia de nuestro pueblo para evitar caer en los mismos defectos y aprender sus grandes virtudes.

Y sobre todo conviene tener en cuenta las palabras del autor: «Escribo este libro con la mirada puesta en el porvenir, tengo fe inquebrantable en sus destinos y aliento la esperanza de que resucitará algún día, como Lázaro al conjuro de otro Nazareno sabio y piadoso». El deseo se ha cumplido.—José María Aranaz.

Urbanski, Edmund Stephen: *Angloamérica e Hispanoamérica.* Análisis de dos civilizaciones. Ediciones Studium, 1965. Bailén, 19. Madrid-3.

Pocos temas en verdad tan apasionantes como el análisis de las dos grandes civilizaciones que *latu sensu* consideramos que se reparten el continente americano. Y que *strictu sensu* vendrían nada menos que a fraccionarse en cuatro Américas, como ha proclamado repetidamente Germán Arciniegas (1).

Pocos temas tan apasionantes porque si el último aserto es evidente, también lo es el que los dos estilos primordiales de vida en el Nuevo Mundo son, naturalmente, el hispánico y el angloamericano, ámbitos a los que se ciñe el libro del Profesor Urbanski.

Especialmente adecuados para el tratamiento de este tema se nos antojan quienes han podido vivir en los dos ámbitos con cierta regularidad como ocurriera, en su día con Angel del Río (2), como ocurre ahora con Edmund Stephen Urbanski. Porque hay que recordar también que pocos temas hay tan difíciles como el penetrar en el análisis de dos formas de vida, con voluntad comparativa. Vaya por delante, por lo tanto, el interés intrínseco que tiene siempre el proponerse un tema de esta categoría, especialmente en quien reconoce las limitaciones que impone (3).

Pasemos ahora a la realización de Urbanski, que es un claro ejemplo, a nuestro parecer, de las enormes dificultades que el tema entraña.

(1) Especialmente en el prólogo al libro *El mundo hispánico y el mundo anglosajón en América,* de Angel del Río, p. 6, y recientemente en *El continente de los siete colores,* pp. 9-24.

(2) *Vide supra.*

(3) «Es obvio que un tema tan complejo no es posible agotarlo del todo», reconoce Urbanski, p. 7.

Empieza Urbanski por intentar delimitar los conceptos de «cultura» y «civilización», dándonos una versión demasiado vaga y apoyada en recientes teorías socio-antropológicas y olvidando, por ejemplo, lúcidos y egregios esquemas de diferenciación, como el propugnado por Eugenio d'Ors, que no deberían ser ajenos a quienes por la cultura y la civilización se preocupan. Tampoco nos parece acertado, aunque haya llegado a constituir un lugar común de la consideración cronológica, la aplicación a un período de la historia hispanoamericana del término «colonial». Nos parece modélica a este respecto la posición de Guillermo de Torre (4), que ha salido quijotescamente en defensa de un mayor rigor en el uso de términos que nos llegan de otros esquemas civilizadores, ellos sí eminentemente «colonizadores», lo que le lleva a exclamar: «¡Cuestión de palabras!, se dirá. Sí, pero capital, como todas las que ocultan detrás una tupida maraña de conflictos» (5).

Este acre regusto que nos dejan los dos primeros capítulos del libro de Urbanski nos abandona en pocas ocasiones a lo largo de la lectura del mismo. Creemos que este libro se resiente de una falta de rigor, que hace que continuamente se nos ofrezcan tópicos interpretativos, templados por unos pocos aciertos, casi siempre escondidos tras un español, que suena a traducción hecha por otro, aunque no conste como tal en el libro analizado. Expresiones como «elitarismo cultural» y «egalitarismo» (6) son botones de muestra de un español que a menudo nos ofrece verdaderos galimatías.

Naturalmente no mencionaríamos este aspecto del libro comentado, si no fuera representativo del espíritu al que la letra quiere servir. Un spíritu por lo general tan confuso como el español usado en ella. Una tendencia general a proponernos ejemplos del vivir diario, que reposan en lo simplemente anecdótico sin elevarse nunca a las categorías que entrañan, nos recordaba la acusación que donosamente esgrimiera en una ocasión el Profesor Nicholson B. Adams contra los antropólogos, al decir que tendían a conceder el mismo valor expresivo del talante de una nación —en su caso se refería a Italia— a Dante que a un plato de *spaghetti*...

Este espíritu llega a la máxima evidencia en el último capítulo del libro, que con el título de «La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial», quiere resumir en un movimiento poético —en el que Urbanski agrupa a Lagos, Jerez Valero, Zambrano, Romero y Cardenal— algunas de las notas más significativas de Hispanoamérica, metiendo de rondón a España dentro de ello. Como la desmesura de lo afirmado se

(4) De Torre, Guillermo: «Una América virreinal, no colonial», *El Tiempo*, Bogotá, 24 abril 1966.
(5) *Vide supra.*
(6) Ambas en p. 89.

resuelve en último término en una suerte de confrontación entre la obra de Lagos y el movimiento nadaísta, también colombiano, nos permitiremos dirigir la atención del Profesor Urbanski hacia otros nombres de la poesía colombiana actual, que no cita —por no considerarlos, naturalmente, «testimonialistas»—, pero cuya lectura se nos antoja altamente recomendable: Aurelio Arturo, Fernando Arbeláez, Fernando Charry Lara, Eduardo Cote Lamus, Jorge Gaitán Durán, Rogelio Echavarría..., entre quienes creemos que hallará una actitud mucho más significativa que la que el «testimonialismo» nos ofrece. Un testimonialismo, que como anunciábamos antes, quiere amparar de paso a los españoles Blas de Otero, Angela Figuera, Manolo Alcántara, José Hierro y Buero Vallejo, «quien se considera el primer testimonialista peninsular» (7), para lo cual se aduce el testimonio de Juan Emilio Aragonez *(sic), et sic de caeteris...*

(7) Página 243.

GIBRALTAR EN LETRA INGLESA

A propósito de un libro de John D. Stewart *

John D. Stewart, ciudadano británico e irlandés del Ulster, funcionario del Civil Service, acaba de publicar en Londres un libro estimable, titulado *Gibraltar the Keystone.* Para los españoles, esta obra no aporta novedades sustanciales; para los ingleses, la novedad radica en esta doble circunstancia: un escritor británico se esfuerza por testimoniar *sine ira et studio,* en el pleito de Gibraltar.

El libro de Stewart está tejido en trama de múltiples hilos; hay en él, sin duda, una explícita voluntad de no adelgazar la textura real de los hechos en beneficio de ninguna tesis preconcebida. No es un escritor cartesiano, ni de figura silogística o intención probatoria. Ofrece, o quiere ofrecer, lo que los ingleses denominan *the evidence;* es decir, el testimonio indubitable. Es, así, una obra matizada, compleja. Sus materiales proceden de una doble cantera: los documentos y la observación directa. El autor estuvo durante diez años en contacto inmediato con la realidad de la vida cotidiana de Gibraltar, y los resultados de sus experiencias personales cubren más de las dos terceras partes del libro. Pero no se trata, en ningún momento, de las caóticas

* John D. Stewart: *Gibraltar the Keystone.* London, 1967, John Murray.

vivencias de un sensitivo, sino siempre de una *experientia litterata*, por decirlo con lenguaje baconiano; esto es, una experiencia ilustrada y sistemáticamente integrada en una pulcra ordenación intelectual. El empeño de objetividad se enuncia desde el comienzo: «Sentiría —escribe— que alguno de mis comentarios ofenda a mis buenos amigos de Gibraltar, y aún más si caen en el error de creer que ser crítico es ser hostil. No tengo ninguna razón para ser enemigo de unas gentes entre quienes pasé la década más feliz de mi vida. Se trata, simplemente, de que tengo que decir la verdad, tal como la veo» (p. xv). Fiel al sano método anglosajón de «experiencia e inducción», las conclusiones de Stewart fluyen, naturalmente, de los hechos. Como para los *empiristas* de su herencia filosófica, también para él *facta rationibus, rationes factis sunt.*

Las conclusiones nacen de los hechos, pero éstos son siempre contemplados a la luz de las razones. Y entre los hechos y su razón, las valoraciones encuentran su cauce legítimo. En efecto, se trata de un libro honesto, que no rehuye las valoraciones, aun las más ingratas para los *idola* nacionales que inevitablemente rodean a su autor. En esta hora crepuscular de la *pax britannica*, cuando escribir *en letra inglesa* el epílogo de un imperio es, inevitablemente, una tarea patética, Stewart asume la misma pauta que su compatriota T. D. Weldom, brillante terapeuta del léxico político contemporáneo, formulaba así: «lo que necesitamos para salir de nuestras dificultades políticas es muchísimo más pensamiento y muchísima menos emoción de lo que habitualmente les dedicamos»; lo cual no obsta a la valoración, porque «es un abuso del lenguaje —añadía Weldom— decir que las valoraciones son simplemente afirmaciones de prejuicios sin base». En el libro de Stewart —hay que reconocerlo así—, el prejuicio raramente asoma; la valoración objetiva, por el contrario, se ofrece generosamente. Todas las partes en litigio encontrarán en sus valoraciones algunas razones de complacencia, al lado de verdades amargas. Pero, justo es decirlo, Stewart no es de esos escritores cautelosos que resuelven de antemano distribuir méritos y deméritos por partes iguales. El saldo de su libro tiene un inequívoco acreedor: España. Todo debidamente sopesado: raza, psicología, realidad social, economía, religión, razones políticas y títulos jurídicos, una solución se impone para Gibraltar: su cesión a España, «plena y libremente». Esta solución «tristemente apuntada, surge como la última y más duradera alternativa, aunque puedan otras ser interpoladas para demorarla. Ofrece al gibraltareño o democracia en el exilio o régimen dirigido en casa. Es una elección amarga, pero todas las circunstancias apuntan a ella» (p. 320). Y prosigue Stewart líneas después: «Si yo fuese gibraltareño, el día del saldo

de cuentas aceptaría la ciudadanía española e iría a España, creo yo, como Santiago en otro tiempo, armado del conocimiento del valor y de la dignidad humanos y con la visión de una vida sana. En España trabajaría, por muy lentamente que fuera, por la democracia, por la libertad y por la justicia. Si el gibraltareño, con su específica experiencia, puede ayudar a ese país bello y generoso a lograr un gobierno tan bueno como el de Gran Bretaña, entonces sus hijos quizá lleguen a vivir como él mismo vivió, con lo mejor de ambos mundos» (pp. 320-1).

☆

Entre la inicial profesión de objetividad y las conclusiones finales, el libro de Stewart presenta, en alternativa sucesión, sus experiencias personales y la síntesis de su estudio histórico y documental de la cuestión. Su experiencia personal, enraizada en notables dones de observación, es presentada con fino *humour* británico y descrita en el mejor estilo del *report* periodístico. Van desfilando por las páginas del libro todos y cada uno de los aspectos esenciales de Gibraltar: geográfico, étnico, sociológico, económico y político. Se estudia el origen racial y la formación demográfica del pueblo gibraltareño, se analiza su estructura social y económica y el sistema vigente de *mores* y valoraciones; se describe el *colonial complex* de sus habitantes; y se desmonta cuidadosamente el mecanismo de su primordial actividad, que condiciona todas las demás funciones económicas y el sistema fiscal de la Roca: el contrabando.

Es imposible resumir un material tan rico como el que Stewart nos brinda. Pero es ineludible referir sucintamente las posiciones del autor en torno a tres puntos básicos, a saber: los orígenes de la población civil gibraltañera, los títulos jurídicos de Gran Bretaña para ocupar el Peñón y el cumplimiento de los compromisos pactados. Sobre ellos, Stewart habla con claridad:

c) La violación de los compromisos pactados en Utrecht ha sido ocupación por Inglaterra se elevaba a unos ciento cincuenta genoveses, sin la menor evidencia de que hubiese allí entonces, ni moros ni judíos. Los españoles salieron en masa, dejando sólo unos cuantos inválidos y un viejo sacerdote para enterrarlos. Desde 1704 hasta la actualidad, fue formándose una población de unas 25.000 almas, integrada por individuos de diversas procedencias: genoveses, malteses, moros, judíos, portugueses, españoles, irlandeses, ingleses y algunos más. Los sucesivos censos de reclutamiento o de población permiten seguir su paulatino incremento.

Desde el primer momento, Gibraltar funcionó como un puerto libre, situación ratificada formalmente por la Reina Ana en virtud de una orden en Consejo de 1712. La medida supuso, desde el comienzo, la entrega de la población a una industria de contrabando bien establecida y fomentada por las autoridades británicas de la Roca. De esta manera se burlaban todas las minuciosas cautelas que el Tratado de Utrecht de 1713 había introducido para evitar los abusos en los dos planos de la población y del comercio. El artículo X del Tratado de Utrecht dice literalmente en una de sus cláusulas: «pero para que puedan ser evitados los abusos y fraudes por la importación de cualquier clase de mercancías, el Rey Católico quiere, y lo da por entendido, que la antedicha propiedad se conceda a Gran Bretaña sin ninguna jurisdicción territorial, y sin ninguna comunicación abierta por tierra con el territorio circundante». Precisamente para impedir el contrabando por tierra, fue específicamente denegado el derecho de acceso por esa vía, reservándose España la libérrima admisión de cualquier excepción a la prohibición general. El mismo artículo X estipula lo siguiente: «Y Su Majestad británica, a requerimiento del Rey Católico, consiente y acepta que no será concedido ningún permiso a judíos o moros, bajo ningún pretexto, para residir o tener sus viviendas en dicha ciudad de Gibraltar». Como en el caso del tráfico de mercancías, también la instalación de una población mora o judía tuvo lugar desde el mismo comienzo de la ocupación británica.

b) España nunca ha cedido a Gran Bretaña el Peñón de Gibraltar en el sentido propio y pleno de la palabra. El artículo X del Tratado de Utrecht —«crucial», como escribe Stewart—, es terminante: «El Rey Católico cede a la Corona de Gran Bretaña... la plena y entera propiedad de la Ciudad y del Castillo de Gibraltar, juntamente con el puerto, las fortificaciones y los fuertes que les pertenecen; y renuncia a la dicha propiedad para que sea tenida y disfrutada absolutamente con toda clase de derechos, por siempre, sin excepción o impedimento alguno». La propiedad no es soberanía. «Mi casa es mi propiedad, pero no tengo la soberanía plena sobre ella», escribe Stewart, por razones de claridad, para el hombre de la calle. No puede haber duda: la soberanía de Gibraltar no es un derecho británico, pues «el artículo deniega clara y explícitamente nuestra pretensión», añade Stewart.

c) La violación de los compromisos pactados en Utrecht ha sido conducta británica desde el comienzo. Se instaló paulatinamente una población de la que un considerable porcentaje ha estado formado por judíos y moros. Las cautelas de la Corona española para evitar el tráfico comercial fraudulento entre Gibraltar y España, resultaron inoperantes. La comunicación por mar sería, según el Tratado, la vía normal

de acceso a la Plaza. Solamente en casos excepcionales y por razones de humanidad, Su Majestad Católica había previsto una comunicación terrestre. Otra cláusula del famoso artículo X dice así: «Sin embargo, como la comunicación por mar con la costa de España puede no resultar abierta o segura en toda ocasión, y puede suceder, por consiguiente, que la guarnición y otros habitantes de Gibraltar puedan encontrarse en situación apurada; y como es intención del Rey Católico que solamente sean obstaculizadas, como se dijo más arriba, las importaciones fraudulentas de mercancías a través de una comunicación terrestre, se dispone, en consecuencia, que en tales casos pueda ser legal comprar mediante dinero en los territorios españoles vecinos, provisiones y otras cosas necesarias para el uso de la guarnición, de los habitantes y de las naves que se encuentren en el puerto»; es decir, siguiendo la correcta exégesis de Stewart, el Rey Católico *puede* permitir esas importaciones. «Dependería —escribe Stewart— de sus relaciones con Gran Bretaña cuando llegase el momento». El hecho de que en las dos centurias siguientes se permitiese de hecho el tráfico entre España y Gibraltar, no sólo en tiempo de sitio, y no solamente de artículos indispensables, sino de muchas otras mercancías también, no ha creado ningún derecho. Por el contrario, «siguió siendo un privilegio que podía ser retirado en cualquier momento si el Rey Católico pudiera considerar conveniente retirarlo».

El artículo X continúa así: «pero si se encuentra alguna mercancía importada por Gibraltar, sea por medio de trueque para adquirir provisiones o bajo cualquier otro pretexto, la misma será confiscada, y si hubiera queja de ello, aquellas personas que han actuado contra la fe de este Tratado serán severamente castigadas». A juicio de Stewart, y es una interpretación plausible, esta última cláusula contiene la razón por la que la Corona española retuvo la jurisdicción sobre Gibraltar. Resulta claro para el autor, en todo caso, que Gibraltar fue cedido a Gran Bretaña en concepto de arriendo sin pago de renta, y nunca enajenado de la soberanía española.

La posibilidad de una independencia del pueblo gibraltareño y del territorio de la Plaza queda incontrovertiblemente excluída por la cláusula final del artículo X, que dice así: «Y en el caso de que pareciera con posterioridad conveniente a la Corona de Gran Bretaña vender, ceder o enajenar por cualquier medio la propiedad de la dicha ciudad de Gibraltar, se acuerda y concluye que se dará siempre preferencia a la Corona de España, antes que a otros, para ello.» Se trata, pues, de una mera propiedad sin facultad de venta o subarriendo, y con un derecho preferente de España para recuperar su posesión.

☆

«¡Gibraltar!, la joya más inestimable de la Corona británica», exclamaba William Pitt hace un par de siglos. Un imperio ultramarino para el comercio y por el comercio tenía que hacer del mar su sistema circulatorio. El adagio del Imperio británico —«el Comercio sigue a la Bandera»— es más que una figura literaria. La Plaza de Gibraltar vino a constituir pronto su principal charnela.

Cuando la reina Isabel realizó su gira de la Coronación, en el año 1954, su yate real «Britannia» hubo de pasar de largo delante de Kenia, amenazada de insurrección; de Aden, reputado como peligroso; de Chipre, más que peligroso, y de Malta, claramente inamistoso. Pero Gibraltar, a pesar de la enérgica protesta del Gobierno español, gozó del privilegio de la visita regia: «era —comenta Stewart— el único lugar de todo el Mediterráneo donde la vieja *pax britannica* aún sobrevivía, y el Gobierno británico estaba resueltamente decidido a que fuese aplacado a toda costa y a que siguiese siendo una colonia ejemplar y contenta».

Gran Bretaña entró resueltamente en el proceso de descolonización desde hace varios años. Aunque todavía se vierta sangre inglesa en Aden y se oponga resistencia obstinada a la restitución a España de la soberanía sobre Gibraltar, los estadistas británicos se disponen a la liquidación final del Imperio. Pero, como señala Stewart, en el ciudadano inglés, Gibraltar «todavía evoca un resplandor de orgullo y concita la actitud de desafío y de tenacidad de su gran siglo».

Los atardeceres de los imperios se viven con nostalgia del sol cenital. La reconversión psicológica a nuevas situaciones históricas se actúa siempre en más o menos dilatados procesos de maduración. Subyaciendo al estrépito de los argumentos e impregnando sus mejores esfuerzos de racionalización, el factor emocional y las representaciones colectivas parecen estar omnipresentes en las actitudes del pueblo británico ante el ocaso de su Imperio, como se advierte inequívocamente en ciertos pasajes del libro de Stewart. En la intermitente obstinación inglesa en no proceder racionalmente para la resolución de los pleitos en que están envueltos los últimos jirones de su dominio colonial, se esconde un nudo de motivaciones de difícil análisis, pero en el que, al lado de razones de índole práctica, gravitan sin duda poderosamente elementos residuales procedentes de los sustratos emotivos. En su *Trattato de Sociologia generale,* hace ahora medio siglo que Vilfredo Pareto analizaba perspicazmente la función de los *residuos* en la vida social y política. Las racionalizaciones y representaciones mentales de la acción social —*derivaciones*— están rígidamente condicionadas por

esos contenidos residuales —de naturaleza muy vaga, pero predominantemente intuitiva y emocional—. La resistencia al cambio se enraiza, a juicio del sociólogo italiano, en el residuo que él esquematizaba como *persistencia de los agregados,* y que incluye al patriotismo nacionalista como *specimen* de la persistencia de las relaciones de los individuos con la comunidad y con ciertos lugares. En su análisis de los procesos imperialistas, Pareto indicaba claramente la preponderancia de la política sobre la economía en las etapas de declinación. En 1919, el economista y sociólogo austríaco Joseph Schumpeter publicaba un importante trabajo titulado *Zur Sociologie der Imperialismen,* que brinda, en ciertos aspectos fundamentales, una brillante ilustración de las categorías paretianas. No es probable que Schumpeter se haya inspirado directamente en Pareto, si bien no es imposible, toda vez que el *Trattato* había visto la luz en 1916. El trabajo de Schumpeter se proponía criticar la llamada teoría «neo-marxista» de Otto Bauer y Rudolf Hilferding, a pesar del gran atractivo que sobre él ejercía una hipótesis que no sólo explicaba el imperialismo de la pre-guerra como una excrecencia del capitalismo, sino que permitía también una generalización extensible a la vocación imperialista de los fascismos. Su largo análisis de los sistemas imperialistas —incluido el británico— lleva a Schumpeter a resumir así su teoría: «el imperialismo tiene... un carácter atávico. Cae en ese extenso grupo de rasgos supervivientes de épocas tempranas, que juegan un papel tan importante en cada situación social concreta. En otras palabras, es un elemento que deriva de las condiciones de vida, no del presente, sino del pasado; o, en términos de la interpretación económica de la historia, de las relaciones de producción del pasado más bien que de las del presente. Es un atavismo en la estructura social, en los hábitos individuales y psicológicos de la reacción emocional». Por consiguiente, se trata de un fenómeno socio-político que está desapareciendo paulatinamente porque no encaja estructuralmente en la situación mundial de hoy. En su minucioso análisis histórico de la política colonial británica, creía encontrar Schumpeter pruebas suficientes de que no se trata de una necesidad económica, sino de una posición política; se sigue «que el capitalismo es, por naturaleza, anti-imperialista», y que la voluntad de dominio imperial arraiga en impulsos que aparecen, desde el punto de vista económico, como no-racionales o irracionales. Precisamente —escribía a la sazón— en estos impulsos se basa la pervivencia de los argumentos que hacen que «el colonialismo no haya muerto, ni aún hoy en Inglaterra».

La ecuación «prosperidad=comercio exterior=imperio ultramarino» tiene una sólida tradición en Gran Bretaña. Ya David Hume escribía,

en sus *Discursos políticos,* que «el comercio exterior precede al perfeccionamiento de las industrias del país y es el origen del lujo interior».

No se trata de discutir ahora el margen de verdad que pueda comportar la doctrina neo-marxista del imperialismo como última etapa del capitalismo. Cuando Schumpeter escribió su ensayo, la obra capital de dicha doctrina —*El imperialismo, la etapa más avanzada del capitalismo,* de V. I. Lenin—, escrita en 1916, aún no había sido traducida del ruso a otros idiomas. Sus primeras traducciones, al alemán y al francés, son de 1920. Desde entonces, la polémica sobre este asunto ha desencadenado una nutrida literatura, de la que cabe recordar, además, los trabajos de Rosa Luxemburg, Nikolai Bukharin, J. A. Hobson, William Langer, Nicolás Mansergh, Maurice Dobb, Paul M. Sweezy, Carlton J. H. Hayes, John Strachey y algunos otros escritores. Aquí, no obstante, he de señalar cómo la concepción de Schumpeter sigue la línea de los análisis de Max Weber. Entre 1911 y 1913, el gran sociólogo alemán había estudiado sistemáticamente las condiciones necesarias para obtener un máximo de racionalidad formal, consustancial —a su juicio—, de un verdadero sistema capitalista; es decir, para lograr un perfecto *cálculo de capital* en las empresas productivas. No es necesario reproducir ahora su muy conocida tipología de los principales *modos de orientación capitalista,* pero sí recordar que aportó pruebas suficientes para demostrar que las formas de *orientación colonialista* —y, en general, de todos los sistemas de dominación imperial— eran estructuralmente extrañas al capitalismo moderno. La explotación de mercados y mano de obra por la vía de la dominación política, perpetuaba actitudes y hábitos mentales esencialmente hostiles a una concepción capitalista moderna de la economía. Cuando esas modalidades de explotación se mantienen, arrastran una existencia marginal al sistema y están condenadas a su total extinción. Las formas auténticas del capitalismo moderno excluyen *a radice* todas las modalidades *predatorias* de la ganancia (esclavitud, botín, dominio colonial, agio mercantil al socaire de las guerras, etc.). No sabemos qué grado de conocimiento tenía Schumpeter de la obra de Weber, pero es imaginable pensar que un espíritu tan vigilante como el del austríaco no ignoraba los trabajos weberianos, aunque éstos sólo alcanzasen una forma sistemática definitiva en 1922, en la obra *Wirtschaft und Gessellschaft.* En todo caso, la tesis schumpeteriana de la *irracionalidad* del capitalismo político se integra perfectamente en las conclusiones a que había llegado Max Weber.

Refiriéndose a su ejemplo preferido, el británico, Schumpeter pudo escribir lo siguiente: «Y finalmente, hay un impulso instintivo hacia la dominación. Objetivamente, el hombre de la calle deriva bastante

poca satisfacción incluso de la moderna política colonial inglesa, pero encuentra placer en la idea, lo mismo que un jugador de cartas satisface, de manera vicaria, sus primitivos instintos agresivos».

No debe minimizarse, y mucho menos ignorarse, el proverbial pragmatismo de los estadistas británicos y el impresionante buen sentido de aquel pueblo. Sería notoriamente exagerado decir que en la cuestión gibraltareña los ingleses interponen opciones conscientes de significado colonial. El *wash off* de las adherencias imperialistas ha sido una operación que el pueblo británico ha conducido con resolución y sinceridad admirables. Pero... lo atávico es un contrabando aún mucho más difícil de detectar en el *checking point* de la conciencia que las mercancías en el tráfico de la Roca.

No existe ninguna razón económica seria por la que los guardianes de la prosperidad económica británica deban obstinarse en no prescindir de Gibraltar. Tampoco existe razón importante de orden militar. En el sistema logístico de la defensa multilateral de Occidente, los argumentos militares continuistas tienen muy escasa validez. El deseo de preservar intereses estratégicos no necesita condicionar, en 1967, la solución de los pleitos de soberanía nacional aún pendientes.

Así, ni desde el punto de vista de los intereses económicos británicos, ni desde el ángulo de la seguridad de su pueblo, es posible oponer argumentos válidos a la restitución de Gibraltar a su *dominus naturalis*. Se podría argüir que no debe confundirse *el hecho imperialista y colonial* —que entraña una situación de dependencia política— con lo que podría denominarse *relación colonial*— que implica una situación de dependencia económica indirecta, a través de una posición estructuralmente desfavorable en los *terms of trade*—; añadiendo que la relación colonial entre los países de desarrollo y los países atrasados es favorecida todavía por una situación hegemónica de países que, como Gran Bretaña, se esfuerzan por preservar el prestigio y las posibles ventajas de una estrategia en la que Gibraltar es un importante factor.

La imaginación es proficua en el descubrimiento de toda clase de argumentos. Pero no parece posible retener —en el caso que nos ocupa— una razón seria, más allá de las posibilidades de una política de complacencia nacionalista con regusto colonial.

Está, en último término, la cuestión de la protección de los intereses de la población gibraltareña. La situación, a este respecto, queda sucintamente indicada en los textos antes transcritos, del libro de Stewart. Al autor de esta nota se le ocurre pensar que Gran Bretaña se equivocaría si se propusiese especular con un eventual cambio de régimen político en España, pues cree que ningún otro Gobierno español podría

ofrecer a Gran Bretaña condiciones tan ventajosas como las contenidas en el alegato español de 18 de mayo de 1966.

☆

La caída de los imperios, decía, entraña la exigencia de una reconversión psicológica colectiva más o menos dramática. El dramatismo está en función de las circunstancias y de la naturaleza de cada experiencia imperial. La caída de los imperios en el contexto de una *lucha por la dominación* que se extienda a todo el ámbito de la *oïkoumene* o a una parte de ella —caso de la dinámica característica de los imperios pre-romanos (Egipto, Asiria, Persia, Macedonia)— presenta un correlato emocional determinado: el *pathos* colectivo es de índole heroica y su punto culminante es la catástrofe como *evento*. No hay, en tales casos, una moral de decadencia paulatina, ni la nostalgia de un largo dominio.

La caída de los imperios en el contexto de una *lucha por la supervivencia* a lo largo del proceso de agotamiento de un ciclo cultural —el caso de Roma ante los bárbaros—, segrega un talante colectivo intensamente teñido del desesperado deseo de sobrevivir, de prolongar la hegemonía de un pueblo confortablemente instalado en el sentimiento de su superioridad. La ruidosa y paulatina derrota por las armas se procura neutralizar por la silenciosa victoria de las letras, y esto contribuye a dulcificar los rigores de la caída.

La caída de los imperios en el contexto de una *lucha de los dominados por su emancipación política,* al término de un dilatado proceso *colonial,* produce una reacción psicológica del pueblo dominante, de naturaleza muy concreta: no se trata de un *pathos* colectivo de índole heroica, ni de un desesperado deseo de sobrevivir frente a un enemigo *ultra-limes* que se desborda en un ataque frontal y en una acción de avalancha. La historia es muy monótona, pero siempre diferente. No hay sucesión, sino *progreso*. La caída del Imperio británico, como la de cualquier otro imperio colonial contemporáneo, no entraña el menor riesgo para la existencia física, económica o moral de un pueblo. Comporta, en cambio, una serie de *crispaciones* del orgullo nacional, una inconfesada *resistencia a ser igual;* es decir, a reestructurar la comunidad internacional en un pie de igualdad. Se trata del impulso atávico que Schumpeter hacía derivar de épocas tempranas de la historia humana. En el corazón del hombre siguen gravitando impulsos de dominación: son instancias residuales de prolongados hábitos históricos, y también urgencias no sublimadas que se enraizan en el impulso de agresividad del hombre.

Asistimos, hoy, a la disolución de la idea misma de *imperio*. La humanidad ha alcanzado un *umbral de eticidad social* que ya no permite la satisfacción de ciertas formas de dominación. No es que los *intereses* hayan dejado de operar, o que hayan desaparecido los impulsos de agresividad. El *irenismo* de los movimientos comunitarios de nuestra época no debe confundirse con un *angelismo* que simplifique la complejidad de los factores reales. Lo que efectivamente sucede es que las vigencias éticas en que hoy se apoya la conciencia mundial, ya no toleran las pretensiones imperialistas clásicas: la *communis opinio* internacional puede ser burlada, y de hecho lo es frecuentemente, si las pretensiones de dominación se ofrecen cuidadosamente enmascaradas tras una fachada de respetabilidad moral. Pero el *hecho imperial* como tal, ya no tiene oportunidades. La idea imperial se disuelve porque, lo mismo dentro que fuera de las fronteras nacionales, el proceso de igualación es incontenible, y no puede ya existir jerarquía sin expreso consenso. La creciente entropía jurídico-política es letal para las situaciones, tanto internas como internacionales, de *dominación*. En este contexto, las situaciones de dominio colonial parecen, en lo sucesivo, posiciones de alta improbabilidad.

El pueblo británico puede hoy dejarse conducir por los hechos, sin el menor sentimiento de carencia o frustración. Está inscrita en la actual coyuntura histórica, la restitución de Gibraltar sin heroísmo, sin oprobio y sin nostalgia; es decir, *as a matter of fact*. Un país que, a partir de 1945, decidió, penosa pero voluntariamente, disolver su Imperio; un país que ha cedido ya más de nueve décimas partes de los territorios de su hegemonía colonial, no puede obstinarse en rehusar un arreglo justo de la cuestión de Gibraltar. En su libro *The end of Empire* —en el que se esfuerza en mostrar que el imperio no fue económicamente rentable—, el malogrado John Strachey, ilustre fabiano y ex diputado laborista, pudo escribir con orgullo, en 1960, lo siguiente: «por el canto de un duro, por buen sentido o por buena suerte, de una u otra manera, nos hemos salvado del destino que se abatió sobre la mayor parte de las naciones que han perdido sus imperios. Nosotros no hemos sufrido la punzante sucesión de derrotas nacionales, frustraciones y humillaciones que han habitualmente marcado la declinación de aquellos imperios que agotaron el mandato del cielo». No parece justo que una crispación final de amor propio nacional, a expensas de otro país que ha ofrecido ventajas inéditas en los anales de una reivindicación de esta naturaleza, haya de enturbiar las razones de complacencia con que Strachey pudo contemplar el fin del Imperio británico.—GONZALO PUENTE OJEA.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección ... ... Extensión 200

Secretaría ... ... — 298

Administración ... ... — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1967

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1967 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.

5.ª Los trabajos se presentarán llevando un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae*.

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre premio de poesía «Leopoldo Panero» 1967 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid - 3. España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1967.

8.ª La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero», del Instituto de Cultura Hispánica, es de 50.000 pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid.

10. La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1968.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección «Leopoldo Panero», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 100 ejemplares.

12. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería, en ningún caso, inferior a 1.000 ejemplares.

13. La liquidación de los derechos de autor de esta posible segunda edición se efectuaría a la salida de prensas del primer ejemplar.

14. El poeta premiado se compromete a citar el premio otorgado en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra se hicieran.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1968, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril de 1967.

NOTICIA

Se ha fallado por cuarta vez el Premio de Poesía «Leopoldo Panero», del Instituto de Cultura Hispánica, correspondiente al año 1966, dotado con 50.000 pesetas, siendo otorgado al poeta don Rafael Guillén García, por su trabajo presentado bajo el lema «Europa», titulado *Tercer gesto.*

El Jurado, integrado por los señores don Gregorio Marañón, don Dámaso Alonso, don Gerardo Diego, don Luis Felipe Vivanco, don Miguel Arteche (agregado cultural de la Embajada de Chile en Madrid), don José Luis Prado Nogueira, que obtuvo el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965, y, como secretario, don José Ruméu de Armas, seleccionó también como finalistas los trabajos presentados bajo los lemas «Descubridor», «Fingir ausencias y mentir desiertos» y «Whitescar».

El poeta premiado, don Rafael Guillén García, nació en Granada (España) en 1933. Su nombre figura ya en varias antologías. Ha colaborado en numerosas revistas españolas y extranjeras; varios de sus poemas y artículos se han traducido al italiano, inglés, portugués y flamenco. Entre otros galardones literarios ha obtenido el Primer Premio Internacional de Centroamérica, con ocasión del cual recorrió varios países americanos, y el Premio del Círculo de Escritores Iberoamericanos de Nueva York. Dirige la Colección de libros de poesía «Veletas del Sur». Ha publicado siete libros en España, uno en Argentina y otro en Venezuela, cuyos títulos son los siguientes: *Antes de la esperanza,* Colección «La nube y el ciprés»; Granada, 1956. *Río de Dios,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1957. *Pronuncio amor,* Colección «Alcaraván»; Arcos de la frontera, 1960; 2.ª edición, Granada, 1961. *Elegía,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1961. *Cancionero-Guía para andar por el aire de Granada,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1962. *El gesto,* Editorial Seijas y Goyonarte; Buenos Aires, 1964. *Breve antología,* Colección «Lírica Hispana»; Venezuela, 1965. *Hombre en paz,* Editora Nacional; Madrid, 1966. *Canto a la esposa,* Colección «Veleta del Sur», Granada, 1963.

Los años anteriores se adjudicaron los Premios:

1963, Fernando Quiñones, por su trabajo *En vida.*

1964, declarado desierto.

1965, José Luis Prado Nogueira, por su trabajo *La carta.*

1966, Rafael Guillén García, por su trabajo *Tercer gesto.*

Todos estos trabajos premiados se publican en la Colección «Leopoldo Panero».

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DE LOS NUMEROS 153-154

(MAYO-AGOSTO 1967)

ESTUDIOS

NOTAS

MUNDO HISPANICO

SECCION BIBLIOGRAFICA

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	350
Otros países	400
Número suelto	80

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89

(Enero-febrero 1967)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA
DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

INDICE DEL NUMERO 51 (JUNIO 1967)

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfonos 231 30 43 - 231 70 64

Número suelto	**50 ptas.**	Suscripción anual	**500 ptas.**
Extranjero	**60 ptas.**	Extranjero	**600 ptas.**

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION
Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA: *Máscaras y rostro de Luigi Pirandello.*

ESTEBAN PUJALS: *«El paraíso perdido» de Milton en su tercer centenario.*

RAFAEL CONTE: *Vicente Blasco Ibáñez: Lecciones de un centenario.*

MANUEL PINILLOS: *Enfermo de otra luz.*

FRANCISCO URONDO: *Todo eso.*

JUAN BENET: *Toledo sitiado.*

FERNANDO B. SANDOVAL: *El cedulario de la nueva Galicia en el Derecho Indiano.*

ALFONSO GIL: *Autoanálisis.*

ALBERTO ZULUAGA: *Notas sobre la novelística de la violencia en Colombia.*

FEDERICO SOPEÑA: *Vicente Salas Viu.*



Precio del número 215



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO